目　　次

法国交响音乐作品

东欧交响音乐作品

附录：

法国交响音乐作品

柏 辽 兹

(Hector Berlioz 1803—1869)



法国作曲家、指挥家、音乐评论家、十九世纪上半叶法国音乐最伟大的代表者赫克特·柏辽兹，在1803年12月11日生于法国南部小城科特·圣安德列（Côte-Saint-André)。父亲是当地的医生，从来没有想到要让孩子以音乐为专业，只是灌输给他一些解剖学常识，对他自幼就已显露的音乐才能并不重视；母亲虽然曾注意到孩子的才能，但她是一个虔诚的教徒，认为搞音乐是有罪的。尽管如此，小柏辽兹还是从小不脱离音乐：他学弹钢琴和吉他，彻夜自学和声与对位；第一次参加圣餐仪式时，教堂唱诗班歌唱的一首赞美诗，已在他心里留下第一个生动的印象，正如他后来所说，在他面前展现出一个“爱与感情的新世界”。1821年，遵从父亲的决定，柏辽兹到巴黎学医，在这段时间里，他也没有放弃学习音乐的一切机会：他参加歌剧院的演出，在巴黎音乐学院图书馆阅读总谱；在这时上演的格鲁克的歌剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》和贝多芬的交响曲，使他深深激动不已，从而坚定了从事音乐工作的决心。1824年，当他实际上已经修毕医学课程，获得理学士学位之后，他却断然决定改行，为此，同家庭的关系搞得非常紧张，只得依靠借债和私人教课来维持半饥不饱的生活。

柏辽兹的创作活动，早在他到巴黎之前便已开始，但他在这时写出的一些室内乐作品，并未为出版商所采用。一般地说，柏辽兹的创作以1823年写出的《弥撒》为起点，虽然这部作品在1825年和在此之前的演出都不获成功。1826年进巴黎音乐学院后，他还陆续写出大合唱《爱米莉娅与唐克莱特》、戏剧《浮士德》配乐和根据托玛斯·莫尔(T.Moore, 1779—1852)的诗写成的《爱尔兰歌曲九首》等，1830年还以大合唱《萨达纳帕尔》(Sardanapale)获得罗马大奖，因此有机会到罗马在美第奇别墅住上一个时期。但是，柏辽兹的创作成熟时期却在1830年到1846年之间，他的最著名的作品如《幻想》交响曲(1830年)、《哈罗尔德在意大利》交响曲(1834年)、《安魂曲》(1836年)和歌剧《贝凡纽多·彻里尼》(1834—1837年)、《罗密欧与朱丽叶》戏剧交响曲(1839年)和《葬礼与凯旋》大交响曲(1840年)，以及《浮士德的沉沦》(1846年)等，都是这一个时期的产物。

法国浪漫主义运动的精华，可以说集中在作家雨果(V-M.Hugo, 1802—1885)、画家德拉克罗瓦(E.Delacroix, 1798—1863)和作曲家柏辽兹这三个人身上，这三位艺术家有很多相近之处，他们的作品糅合着种种矛盾的因素，其中有豪迈的精神和革命的激情，也有艺术家个人孤寂心绪的衷心倾吐和种种空幻的奇想。具体说柏辽兹，他的主要创作都是在法国历史上最动荡的十年——三十年代写出的。早在1826年，他写过《希腊革命》大合唱，响应希腊人民的解放斗争；而在1830年七月革命中，他满怀革命热忱走上巴黎的街垒，还把《马赛曲》改编供合唱与乐队演出之用，并在总谱上注明这首乐曲是“为一切有嗓音、有良心和血管里流着热血的所有的人而写”的；他参加过意大利的烧炭党这一革命组织，在《浮士德的沉沦》中他还用入著名的匈牙利革命歌曲《拉科齐进行曲》。但是对革命浪潮的这些响应，充其量却只是一种回声而已。资产阶级和小资产阶级的革命性日趋衰退和幻灭，在他的创作中打下了深深的烙印：他的《安魂曲》和《葬礼与凯旋》大交响曲，都是为纪念七月革命的阵亡烈士而写的，都充满着革命风暴的气息，但同时又都是“葬礼式”的；他的作品的主人公，例如哈罗尔德、罗密欧与朱丽叶、浮士德等，都有一种追求善与幸福

的坚强信心，都对现实进行着不同方式的反抗，但是他们历尽了种种苦难，终于还是逃避不了毁灭和死亡的命运。

到1848年，柏辽兹的创作生命实际上已近结束。他同当时的一些知识分子一样，对1848年革命既不能理解，也不能接受。昔日热烈迎接七月革命的柏辽兹，如今对革命却有抵触情绪；早期作品中蕴含的那样诱人的浪漫主义热情，如今也冷下来了。由于受生活的折磨而感到失望，再加上年老多病，柏辽兹避开当代重大的课题，明显转向古代的题材和抽象的道义，有希冀从宗教去寻找解脱的倾向。他在晚年写出的大型作品，如《天主颂歌》(1849年)、清唱剧《基督的童年》(1854年)、大歌剧《特洛伊人》(1856—1858年)等，在风格上变得平静而稳健了。柏辽兹的最后作品，是在1860—1862年间根据莎士比亚的喜剧《无事生非》写出的喜歌剧《贝特丽丝与培尼狄克》。

在柏辽兹之前的交响音乐创作中，虽然已经出现过具有标题性内容的作品，例如，维伐尔第的《四季》协奏曲和贝多芬的《田园》交响曲等，但是，在音乐的浪漫主义时期，柏辽兹，此外还有李斯特和舒曼，却是新型标题交响乐的创造者，柏辽兹的《幻想》交响曲则是这类作品中的第一部。柏辽兹的标题性交响曲，用音乐的形象以表达诗与文学的构思，由于结合姊妹艺术的一些因素，因此音乐的画面明晰、情节具体，他的作品结果是越来越戏剧化。柏辽兹的交响曲摆脱古典交响曲的四乐章结构，乐章的数目全视具体内容的需要而定；他的交响曲常用代表音乐的主要形象的主导动机加以贯串和统一，象这样以画面式的描写顺序展示情节发展的各个阶段的做法，比较缺少象贝多芬交响曲那样集中的动力，但是其布局之宏伟、描绘之具体、以及感情之充溢，都具有巨大表现力。除音乐创作外，柏辽兹的音乐评论活动也很出色，他从1835年开始几近三十年的评论活动，留下了大量文笔锐利、文体鲜颖的论文、杂文和音乐故事，有的论点诙谐而精辟，而有的则以诗意的比喻和生动的描述而引人入胜。柏辽兹所写的《管弦乐法》一书，一直被奉为音乐的经典文献之一。

柏辽兹是十九世纪法国的一位生活得很不顺适的作曲家，他终生生活贫困，为争取自由和生存，永不停歇地同周遭的虚伪与欺骗、

同内心的孤独进行斗争。由于资产阶级和贵族社会对他的音乐总是持漠视态度，从1842年起，他不得不多次往来于比利时、德国、奥地利、捷克、匈牙利、英国和俄国，旅行演奏自己的作品，成为一个名副其实的流浪音乐家。柏辽兹两次结婚，但都不美满。晚年，他患肠疾，依然得四处奔波，1867年，他的儿子死于哈瓦那，是给他的最后一次打击，1869年3月8日，柏辽兹在巴黎孤单地死去，他的遗体由古诺（C.F.Gounod，1818—1893）、托玛（A.Tomas，1811—1896）和其他一些著名音乐家护送，在《葬礼与凯旋》大交响曲中的《葬礼进行曲》的音乐声中入葬。

《幻想》交响曲

（作品第14号）

《幻想》交响曲在1829年初开始构思，如果把修订的时间计算在内的话，这部作品实际上到1831年4月才最后完成。从作者给亲友的信件中可以看出，柏辽兹原先考虑根据《浮士德》的题材谱写一部准备震动音乐界的新型"叙事交响曲"，但结果写成这部以"幻想"和"一个艺术家生活中的一个插曲"作为正副标题的交响曲。柏辽兹所说的艺术家，实际上当然是指他自己，至于作品中的女主人公，则是他在1827年观看英国莎士比亚剧团演出时一见钟情的爱尔兰女演员史密森（H.C.Smithson）。尽管语言不通，柏辽兹还是千方百计找机会接近这位女演员：他安排自己的作品在巴黎音乐学院演出，写作爱尔兰歌曲，把自己的全部恋情写入这部《幻想》交响曲并组织这部作品的隆重首演，都是为的吸引史密森的注意。但所有这些努力全属枉然；不过，当这部作品第二次演出时，史密森一听立即悟出作者的一番苦心，他们从而很快地结婚，虽然婚后生活并不美满。柏辽兹这部"自传体"交响曲的主人公，近似浪漫主义文学的很多人物。首先，是法国作家缪塞（A.de musset，1810—1857）的小说《一个世纪儿的忏悔》中的阿克达夫这个染有"世纪病"的资产阶级知识青年，他所固有的那种"精神上的病态"，是柏辽兹所要强调表现的内容之一。柏

辽兹还特意表明：他的主人公同法国反动浪漫主义代表作家夏多布里昂(F.Chateaubriand,1768—1848)的自传体小说《瑞奈》中这个没落贵族青年的形象也有联系。此外，英国作家德昆西（T.de Quincey，1785—1854)的小说《一个吞服鸦片的英国人的自述》一书，经缪塞译成法文曾经风靡一时，肯定也会影响到柏辽兹；至于歌德的《浮士德》，特别是其中"瓦普几司之夜"场面在这部作品中留下的痕迹，更是显而易见。由此可见，《幻想》交响曲不仅是作者个人的"自传式"独白，同时也揭示出十九世纪二十年代柏辽兹的同时代人的一切体验和精神特点，从而成为一个时代的纪念碑。

为了便于阐释作品的文学构思，柏辽兹在总谱扉页曾加上一段文字说明；此外，每一乐章又各有一段具体的解说。不过，作者又说，如果单独演奏这部《幻想》交响曲，而不是同它的续集——抒情独角戏《列里奥》连在一起上演的话，这里提供的文字说明就非绝对必需，只要保留乐章的标题就行，因为作者希望交响曲的音乐本身不必依靠戏剧的情节构思也能引起人们的兴味。但是，为了介绍方便起见，我们还是把这些文字材料全都翻译出来：

"一个具有病态的敏感和丰富的想象力的青年音乐家，因失恋在绝望中吞服鸦片自杀。由于服用的剂量过少而没有丧命，但他却象梦见各种怪诞不经的幻象一般昏睡不醒。这时，在他那昏迷的脑海中，他的感觉、情绪和记忆都变成了音乐的意象和乐思。他心爱的女人在他看来也变成了一支曲调，象一种固定乐思(ide'e fixe)一样，到处都可以看到和听到它。"

这段说明，预先规定了这部交响曲将由一个固定乐思加以贯串。这个固定乐思，实际上相当于瓦格纳后来所采用的"主导动机"；在这里，它代表柏辽兹的恋人形象或作品的主人公对他的恋人的思念，即作为作品的基本音乐形象而把整部交响曲的所有乐章结合在一起。这个固定乐思起先作为第一乐章的第一主题呈现，那是它的原型，后来在其他各乐章再现时，随着它所起的不同作用而有种种不同的变化；这支旋律借自作者在1828年写出的大合唱《埃尔米尼》(Herminie)中的一个朗诵调和咏叹调，在那里原为描绘温柔而强烈的爱情，而

现在为了揭示更为精细的感情色彩，作者又丰富了它的音调，使节奏轮廓更加灵活，气息更加宽广、自由：

例1



《幻想》交响曲的结构纯粹以情节的发展为依据。首先，它把古典交响曲已经定型的四乐章结构改为五个乐章；而且，乐章的排列也比较特别，在奏鸣曲形式的快板乐章之后，先是辉煌的圆舞曲，然后接以风景的画面和怪诞的进行曲，最后才用幻想的狂宴场面作为结束。狭义地说，这部作品是多主题的，固定乐思在各个乐章中并非都是基本的音乐素材。

第一乐章："梦幻与热情"

"首先他想到在遇到他的恋人之前心神的疲乏、空有的热情、黯然的忧伤和无端的快乐；然后是由他的恋人在一瞬之间突然激起的吞没一切的爱情、极度的痛苦、疯狂的嫉妒、复苏的柔情和宗教式的慰藉。"

这一乐章从一段相当扩展的慢引子开始，引子主题取材于作者为他童年时代所钟情的爱丝泰拉所写的一首浪漫曲——柏辽兹在接近死亡门前的日子里，还曾怀着凄恻和欣喜的深厚感情，专程前往探望当时已经是年近七十、形容憔悴的老祖母爱丝泰拉，这事后来一直被传为美谈。

例2



这支旋律先由带弱音器的第一小提琴奏出，它的音调温柔、精致而纯真，但不免有点抑郁之感。乐章的引子(c小调)大体上相当于标题中的“梦幻”，而与乐章本体(C大调)的“热情”形成显明的对比。这段引子自身构成三部曲式，抒情的吐露、热情的迸发和温柔的幻想的交替，使主人公形象在这里已经初具轮廓。现在，经过相当长的一段过渡，音乐转入非常激动而热情的快板部分，固定乐思在长笛和第一小提琴上呈示出来了。这个固定乐思的完整形貌，大体上可以分成三个部分：第一部分是上面提到的从《埃尔米尼》中摘引出来的旋律，它的进行活跃、自由，炽热的激情中兼有倦意的温柔，刻意强调表现的感情又似若有所思和羞怯，象这样丰富的色调混合，在旋律移入属调重现时更为突出。中间部分同“爱丝泰拉”的浪漫曲主题最相近似，它从热情的紧张状态转为温柔的诗意，构成整个形象的核心。最后部分尤为平和，虽则它的音调带有昂扬的特点。

乐章的第二主题较短，但很突出、有力，开始时同第一主题也非常接近，只是比前还要热情和激动；由于这一乐章的内容并不需要形象的对比和冲突，这一主题甚至也没有形成独立的形象：



乐章的发展部历经以下三个阶段，情绪的转换至为鲜明。首先，固定乐思的头一个因素在低音弦乐器上咆哮不已，这种愤恨和恼怒逐渐增长，并同热情的爆发、央求和申诉等因素相冲突，掀起了第一个高潮。在全乐队三小节休止之后，第一主题由木管乐器大段奏出，这里用新的调性(属调)重又肯定基本音乐形象的魅力一面，愤怒的因素消失了，但这主题的呈现和发展依然形成了第二个高潮。最后，又是极度痛苦的感情露头——不安、温柔、炽热和祈求相交织，可以

听到双簧管的抒情新旋律（A大调），好象是有关爱情的念头，但是这温柔、忧郁的进行渐次被低声部不断增强的轰隆声所吞没，一直在聚集的力量待到第一主题再现时，便以全乐队光辉的音响形成全乐章的最高潮。在再现部中，第二主题已给略去，乐章近结束时，力度逐渐减弱；最后在尾声中，第一主题宁静而安谧地由小提琴奏出，然后消失在极为轻柔的和弦之中——它深刻地体现出标题指明的“复苏的柔情和宗教式的慰藉”。

第二乐章："舞会"

“在一个喧闹而辉煌的节日盛宴的舞会上，他遇见了他的恋人。”

作者在第一乐章展示出极度紧张的精神状态和梦幻的景象之后，现在，他开始把听者带入一个个现实的世界中来。在这一乐章中有两个对比的音乐形象，一个是作者大胆引入交响曲中的生活舞曲——交响圆舞曲，并加以诗化，另一个则是恋人的固定乐思。这里是节日的画面，引子中和声的一系列变化，好象明暗色调构成的浪头起伏，使节日的气氛一阵紧过一阵。接着出现的圆舞曲旋律，非常典雅而纯朴，它有时直接现出它的全部美质，有时又结合进一些装饰花纹，显得越加富丽。乐队这时撤去音色阴暗（大管）和音响太过明亮（短号和小号）的乐器，但用了两架竖琴，尤其富有诗意。这一段音乐始终以其明朗、流畅、轻逸的进行而引人入胜：



——他的恋人也来参加这节日的舞会，不过，现在她那固定乐思也已圆舞曲化，热情有所减退，但形象典雅无比。这是乐章的中段。随后，当圆舞曲主题再现时，音乐比前更为华丽、热烈。最后，在尾声中，恋人的形象在舞蹈的旋风中又一闪而过，这是在单簧管上出现的固定乐思的片段，它加强了音乐的诗意和戏剧效果，仿佛即使在这欢

乐的场合中也可以感到对恋人的隐隐思念。

第三乐章:“田野景色”

“夏日黄昏,他在乡间听到牧笛曲调的对答。牧歌的二重奏,周遭的景色,还有微风吹拂树叶的轻微声响,以及前不久在他心中萌生的希望的光芒,都使他感到一种少有的安宁,并使他的想象带有比较明朗的色泽。但是他的恋人重又出现,他的心蓦地收缩起来,痛苦的预感使他烦躁不安——要是她欺骗他呢!……有一个牧人重又吹起他那素朴的曲调,但是另一个却不再应答他。夕阳西下,……远处的雷声传来,……孤独,……沉寂。”

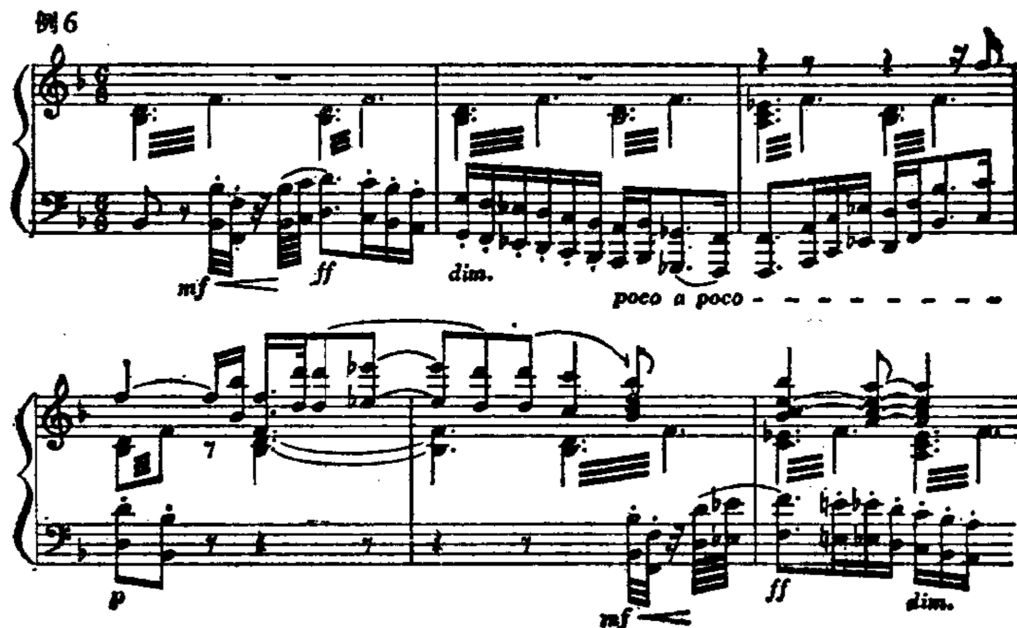
作品的主人公现在处于另一个新的环境之中——这是用音乐描绘的大幅风景画面,大自然的呼吸在乐章开始时的牧笛二重奏(英国管和双簧管)中已可感到;这里,缓慢的速度,F 大调的调性,以五声音阶为基础的纯朴音调,还有相当自由的节奏,都强调出田园的风味。而当牧笛声一静息,乐章的基本主题便由长笛和小提琴非常优美地奏出,这仍然是田园风味的旋律,它表明大自然是如此之恬静,作品的主人公的心灵又是如此之平和:

例5



值得注意的是:大自然的景色在这里描绘得那样逼真,有时我们仿佛可以直接听到“大自然的声音”似的;例如,当乐章的这一基本主题改由中提琴、大提琴和大管复奏之前,在小提琴和木管乐器之间的一些音型交替,就象是树叶的簌簌声响和空气的轻微流动一般。可是不多久,音乐的画面突然发生变化,从乐队的低声部出现一些很不平顺的进行,它酝酿出一种类似“阴暗的预感”的气氛,随后同恋人的固定乐思交替呈现时,变得最有戏剧色彩;这是主人公的内心骚乱的表现,他即使在大自然的怀抱中,仍然因那无处不在的固定乐思而感

到苦恼，惶惑、激动和不安的情绪在继续增长，终于导致全乐章的最高潮。这就是乐章的对比性中段。



高潮过后，音乐又恢复原来的平静。在单簧管上出现的一支新旋律，似是原来那支牧歌的发挥，它还同小提琴再现的基本主题进行对位的结合；后来当固定乐思的第一个因素在木管乐器上以对答的方式重现时，依然保持“田园”的色调。乐章结束前由四个人打定音鼓以模仿远方的雷鸣，然后一切归于静寂。

第四乐章："赴刑进行曲"

“他梦见他杀死了自己的情人，被判死刑押赴刑场。在时而阴森粗野、时而辉煌庄严的进行曲乐声中，队伍向前行进。嘈杂的骚动为沉重的步伐声所取代。末了，好象是最后一次想到爱情，固定乐思重又出现，但一转瞬便被致命的一击所打断。”

乐章一开始，展示在听者眼前的便是这样一个紧张的可怖景象：定音鼓喑哑的敲击，低音提琴的拨奏，还有法国号严峻的切分节奏型，传达出最阴暗、粗野而凶兆的色彩，这就是作者所看到的“士兵与刽子手”的行列，它由远处逐渐走近。不多久，赴刑进行曲先由低音弦乐器奏出，乐章的这一基本主题，实际上也就是浪漫主义艺术家时常

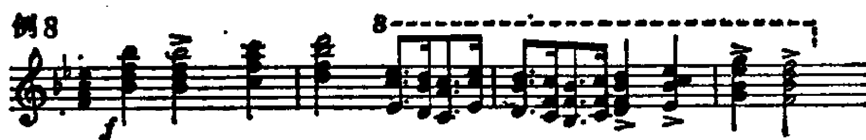
用以反映劫数难逃的命运的悲剧性主题。在这里，它那直线下降的进行、沉重的步调和小调的调性，在再现出阴森可畏的气氛；它的一次次反复呈现，由于结合进一些对位的声部而不断在加强戏剧的紧张度。

例7



乐章的第二主题移入大调，是一首"辉煌、庄严的进行曲"，由整个管乐器组奏出，具有威武进逼的特点；它在第二次反复呈现时，因为有许多节奏、音色和音区互不相同的音型穿插而显得更加辉煌，给人一种越来越喧嚣、嘈杂和不安的印象：

例8



音乐返回第一主题时，效果变得更为阴森和怪诞，占优势的附点节奏促成情绪的高潮后，乐队突然全都静息下来，只剩下单簧管上的固定乐思片段的轻微声响，象征着这位艺术家受刑前在脑海中一闪而过的恋人影象。但是这固定乐思未及奏完，便被全乐队有力的一击切断，最后，管乐器上的一系列强力和弦和定音鼓与小鼓的敲击，宣告凶手已被处决。

第五乐章："妖魔夜宴之梦"

"他发现自己置身于一群群为前来参赴他的葬仪而麇集一起的可怖幽灵、巫师和妖魔的夜宴之中。怪异的喧嚣、呻吟、狂笑和远处的叫喊此起彼落。恋人的旋律重又出现，但已失去它那高贵和端庄的性格；充其量只是一支鄙贱、轻浮和怪诞的舞曲。这是他的恋人前来参加魔宴，……她的到来激起了一阵欢乐的嚎叫。……她参加妖魔的纵酒宴乐。……报丧的钟声，对《愤怒的日子》(Dies irae)的粗

俗模仿。妖魔的轮舞，妖魔的轮舞同《愤怒的日子》这支歌调混合在一起。”

最后乐章的情节和格调，都是前一乐章的直接继续，但是在整部交响曲中，这里受《浮士德》的“瓦普几司之夜”的影响最为显著。

乐章开始时的一段引子，先为饕餮的魔宴准备相应的气氛：短笛的尖叫，小提琴和中提琴分成八个声部在不寻常的音区中发出的簌簌声，铜管乐器恼怒的咯咯声响，震音，颤音，滑奏的音型，所有这些前所未见的效果，交织成这样一幅离奇的音乐画面。突然，音乐改换节拍，加快速度，形貌全然改观的固定乐思便由单簧管奏出，然后是全乐队的狂叫，这是恋人来到和各种怪物对她的欢迎的写照：

例 9



这固定乐思第二次呈现时，由于尖声啸叫的短笛加入进来，后来还由于整个木管乐器组的卷入，从而变成更加“鄙贱、轻浮和怪诞”，情绪越加狂乱。但是这只是魔宴的序幕。接着，丧钟响了，这是乐章本体第一部分的开始，中世纪教堂的安魂弥撒中的一个歌调《愤怒的日子》，先由两个大号和四个大管奏出。这支旋律在李斯特、圣-桑和拉赫玛尼诺夫等作曲家的作品中，曾多次被用以作为死神的象征，而在这里，柏辽兹不但使它同报丧的钟声结合在一起，而且改换它的节奏，甚至使它变成近似基格舞曲的音调，即把教堂的音乐粗俗化，因而也成为对安魂弥撒的诙谐讽刺。

例10



乐章的第二部分便是“妖魔的轮舞”。这里的舞曲性旋律在引子中曾已露面，但是现在它用类似赋格段的形式陈述，借以显示各种妖魔鬼怪之众多，宴饮舞蹈之热狂。在这支舞曲旋律的进一步发展中，还同《愤怒的日子》的歌调进行对位的结合，最后，全曲以狂风骤雨般猛烈的进行作为结束。

例11



《哈罗尔德在意大利》交响曲

(作品第16号)

柏辽兹在1834年间写出的第二交响曲《哈罗尔德在意大利》，借用英国诗人拜伦的长篇叙事诗《恰尔德·哈罗尔德游记》的主人公哈罗尔德的面具，以再现作者在意大利时期所获得的生动印象和他所怀有的拜伦式的炽热幻想。拜伦的长诗虽然取名为《哈罗尔德》，写的却是他自己；柏辽兹的交响曲同样叫做《哈罗尔德》，实际上还是写他自己，因此，曾有人正确地把这部作品称为“柏辽兹在意大利”，认为这是作者为他后来写出的那部著名的《回忆录》所打的一部分音乐草稿。《哈罗尔德在意大利》交响曲的主人公，据李斯特分析，不但是拜伦的作品的原型，而且也混杂有夏多布里昂笔下的瑞奈的性格特征，它使我们又一次看到类似《幻想》交响曲中的“世纪儿”形象。但是，同前一部交响曲相比较，这里的形象显然具有更高的精神气质，也更有力地表达出主人公无法摆脱的忧伤、心灵的困乏和对生活的厌倦；这位终生漂泊的流浪者舍弃了“恰尔德”的贵族称号，把功名富贵弃如敝屣，心甘情愿地去迎接死亡，想用自我牺牲换取心地的平静，最后死在强盗的巢穴之中，以最后一声叹息去诅咒他所蔑视的人类。

《哈罗尔德在意大利》交响曲也是标题性的，但在这里标题的作

用却不同于《幻想》交响曲，它只不过是音乐内容的一种明确的提示，借以勾勒音乐形象的轮廓，提供听者想象的依据，并不涉及“情节”发展的过程；而且，有时候这种提示还非常概括，例如，第一乐章就是这样。这部交响曲简明扼要的诗意标题，使作者有可能比《幻想》交响曲更自由地去处理乐思的发展和音乐形象的转换与对置。柏辽兹在这里进一步完善了他所创造的这种浪漫主义新型标题交响曲的体裁：为了使主导动机具有更加鲜明的形象特点，他把这个动机几乎总是交给同一件乐器演奏，即用一种“主导音色”去加强主导动机的作用。具体地说，在这里，他选用中提琴作为独奏乐器，使中提琴的阴郁音色，同拜伦的人物的形象联系在一起；还有，在交响曲戏剧化方面，这里也比《幻想》交响曲更坚定地向前推进一步——哈罗尔德的主题所描绘的，已经不是支配着作品主人公的那种固执的念头（固定乐思）和吞没一切的热情，而是主人公本身的现实形象及其复杂的内心世界。因此，当独奏中提琴奏出哈罗尔德主题时，听者就好象看到扮演哈罗尔德的演员走上舞台似的。

这部交响曲共有四个乐章，每一个乐章描绘一个特定的画面；它的结构近似组曲，由始终贯串着的主导动机加以统一。代表哈罗尔德的主导动机，也象作者的其他许多主题一样，很有性格特征：感情充沛，高傲自负，举止优雅，颇有骑士风度，其中最主要的是矜持、审慎。这主导动机的叙述音调带有流畅的舞蹈性，它那近似切分的节奏，则是十七、十八世纪法国与意大利歌剧旋律及法国民歌所特有的：

例12



这个主导动机比较精炼，不象《幻想》交响曲的固定乐思那样扩展和多变化，这是出于乐曲构思的要求——哈罗尔德在各个乐章中总是以旁观者的身份出现，他观察生活，但只是接近它，而不同它融合。因此，显而易见，这个主导动机并不是各个乐章的音乐戏剧发展的基础，而是作为一种独特的音乐形象，同各乐章的其他主题或相对

比、或相补充。在这部交响曲中，柏辽兹的主人公对客观现实——大自然和人民生活的兴趣，远远超过他自己，因此，在这里更多的是哈罗尔德的观察和深自内省，而不是《幻想》交响曲中的青年艺术家所迸发出的那种炽热的激情，整部作品除第一乐章的引子外，情绪都不如《幻想》交响曲那般紧张和冲动。

第一乐章："哈罗尔德在山中——忧郁、幸福与欢乐的场面"

这一乐章由一长段引子和接近于奏鸣曲形式的快板部分组成，前者是"忧郁的场面"，写的是哈罗尔德本身，即为乐曲的主要角色画像，后者则是"幸福与欢乐的场面"，描写哈罗尔德周遭的生活。

乐章开始时，在低音弦乐器上缓慢移动的乐句，便以其阴暗的色泽和神经质的节奏，为这段引子奠立一种不安的背景。不多久，从音色同样深沉、阴暗的大管上浮现出的主题及其复调的进行，则用以揭示这位孤独、忧郁的哈罗尔德的复杂而深刻的内心世界——这里既不过分伤感，也没有装模作样的激动，整个引子的情绪是内在的，戏剧性的：

例13



这引子主题在木管乐器上的呼应，曾透过笼罩着大地的迷雾，引出由木管乐器暗示主导动机的另一主题，然后在竖琴从小调转为大调的琶音和弦陪衬下，哈罗尔德的主导动机才脱颖而出。现在，中提琴独奏的乐句，就象一个感情丰富的孤独者的声声叹息，有时在无边的太空飞翔，有时又漂浮在平静的海面上，有时象火山熔岩直冲云霄，有时又象瀑布一泻千丈，特别是当这主导动机采用卡农的方式复述时，更是充满着无比美妙、和谐的声响。哈罗尔德投入大自然的怀抱，渴想同大自然相沟通，正如拜伦原诗所描写的那样：

那么，让我们离弃红尘，保持孤独，
而只爱大自然，岂不好得多？
……
我好象已经忘掉了自己，
而和身外的大自然连在一起；
高山使我感到欢乐，
但喧嚣的城市却够使我厌腻。
大自然的一切都不会令人厌恶，
只怨难以摆脱那讨厌的肉体，
它把我列进了生灵的队伍，
虽然我的灵魂却能飞翔，
自由地与天地、山海和星辰相混和。

清晨的和风终于驱散浓密的乌云，音乐的色彩逐渐变得明朗，晴朗的白日来到了，意大利的大自然美景暂时驱散了哈罗尔德的沮丧心情——这是乐章的“幸福与欢乐的场面”的开始。现在，展现在哈罗尔德面前的是近似意大利民间萨尔塔列罗舞蹈的进行，这是乐章的第一主题：



而在这舞蹈的旋风中，又出现另一个田园风味的主题，但是它并不同前者构成矛盾冲突，而是以同样明朗而健爽的情绪作为前者的补充：



尽管这一乐章的结构主要服从于画面的构思，但是奏鸣曲形式

的各种特点依然存在，只是变化殊多而已。例如，乐章的第一主题是在舞蹈的滑翔中逐渐形成的，第二主题在再现部中也没有回到原调，而是转入属调，而且，两个主题在再现部中都有很大的变化等等。总的看来，在这一乐章中，大自然的瑰丽景色和生机勃勃的欢乐画面，确曾暂时使哈罗尔德忘怀自已的痛苦，虽然它并未能消除主人公的哀伤，也未能使他摆脱孤寂、沮丧的心情。乐章近结束时给人的印象就是这样。

第二乐章："唱晚祷歌的香客行列"

这部交响曲的当中两个乐章，都是风俗性的诗意画页，其中无论在和声或配器上，都有不少色彩精致的神来之笔。第二乐章开始时，作者只用寥寥数笔便营筑起香客行列的背景：竖琴和大提琴奏出的长音，由中提琴和低音提琴的拨弦予以强调，而大管与法国号则用同样轻弱的和弦应答着它——这里频繁的呼应，使人感到似乎置身于一个富有诗意的魅力的傍晚，而在这时候，从远处开始传来朝山进香者的阵阵歌声：

例16



这支旋律非常简朴，鲜明，但依然相当精致而典雅，它在不同乐器上不断地反复，每一次在旋律终了时都用钟声相伴；这香客的赞美诗逐渐增强力度，仿佛行列越走越近似的，独奏中提琴在这时奏出的主导动机，表明哈罗尔德在这行列面前全然不动声色，只是脸上浮现出一丝冷漠的微笑。而当香客的行列从哈罗尔德面前走过之后，音乐有着一段宗教颂歌（Canto religioso）的穿插：严谨、清澈而和谐的美妙和声，犹如神香在空中袅袅飘拂；与此同时，低音提琴上从未间断的进行曲节奏，则告诉人们这行列仍在山中行走，正朝着乡村教堂行进；哈罗尔德呢，他的琶音音型好象说明了他的内心似有所动。随后，香客的歌声又起，但这行列已经走得很远，并在这越来越昏暗、越来

越安静的夜色中消失。

据作者的《回忆录》所载，柏辽兹是在一次壁炉旁静思时，只用两个小时的时间写出这一美妙的进行曲乐章的。这部交响曲首次演出时，这一乐章还特别应听众要求重奏一遍。

第三乐章："阿布鲁齐山民为情人歌唱的小夜曲"

这是大自然与生活的另一幅成功的画面，体现了作者在阿布鲁齐山漫游时所留下的诗意印象。

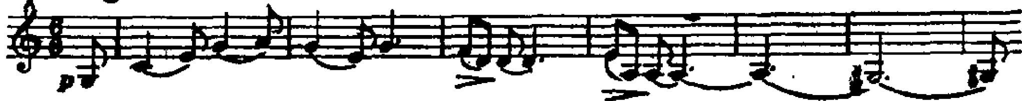
乐章开始时，柏辽兹在引子中再现了他在意大利亲自听到的民间横笛(piffero)和风笛的演奏：他用短笛模仿那民间管乐器的尖刺音响，而分成三个声部的中提琴则发出风笛的嗡嗡声。

例17



柏辽兹喜欢使自己的音画笼罩着一种特别轻飘的气氛，因此时常为他所选用的基本乐器加上另一种缓冲的音色，例如，在这里，作者就使用双簧管和缓短笛的音响。现在，经过引子中这色彩明朗而活泼的诙谐曲节奏一番铺垫之后，乐章的基本主题——小夜曲便由英国管委婉而又充满热情地奏出，它不但同意大利的风格相近，而且也迹近于法国南部普罗封斯的民歌：

例18

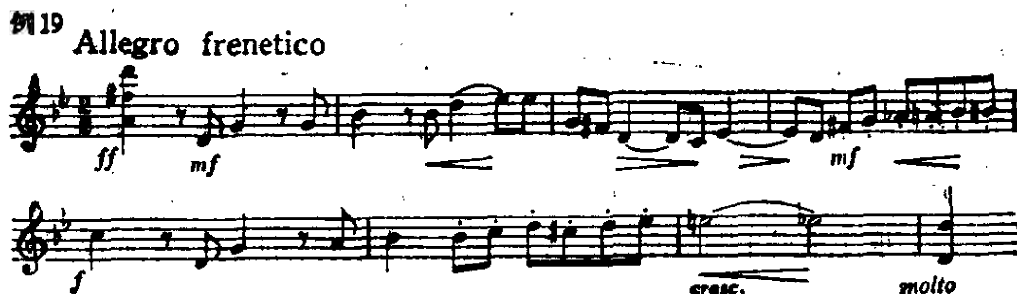


不一会，哈罗尔德又出现了，他目睹这爱情的场面，感受这大自然的清新气息，但因领略不到别人心中洋溢着的爱情的欢乐，依然无动于衷。山民的情歌径自变化莫测地蜿蜒发展，有时是絮絮的细语，有时又具有某种庄严的气息。后来，当引子的诙谐性节奏重现之后，

它同哈罗尔德的主题(长笛)和小夜曲(独奏中提琴)结合在一起，这错综的节奏,交织的主题,轻柔的音响,象是无形的香味和空气,又象是对爱情的幻想或昔日柔情的余波，使不幸的哈罗尔德的受伤的心灵显露出片刻的热情,喃喃地独自唱着爱情的歌曲,却不曾注意到山民们已经远去。

第四乐章:“强盗的宴饮——先前一些场景的回忆”

最后乐章重又回到《幻想》交响曲中那种魔怪的浪漫主义气氛中来,不过在感染力和色彩的鲜明度等方面,这一乐章要比前面几个乐章都较为逊色。为了表现对先前的场景的回忆，柏辽兹在这里沿用了贝多芬《第九交响曲》最后乐章中所采用的手法。乐章开始时，首先呈现的是一个简短但非常狂热的乐句——这是全乐章的核心，它表示强盗的宴饮,支配着整个乐章的发展:



紧接着，哈罗尔德一反自己的意愿来到强盗的大山洞的阴暗入口,强使自己加入这令人厌恶的酒宴,在他终于成为幻觉的牺牲者之前,开始了他那一系列的回忆。首先,他想到的是过去的美好时光和高尚行为,这时,第一乐章引子的主题出现了，但是它立即给酒宴的喧嚣声所吞没。接着出现的是香客进行曲的微弱回声，但酒宴的叫喊又压过了它。随后,可以听到山民的恋歌的声响,哈罗尔德好象在寻找避难所似的,但这小夜曲又被卷入酒宴的旋律中去。最后,当第一乐章第一主题带来了过去的欢乐回忆时，又一次给欢宴的乐句否定掉。现在,酒宴的喧闹声益发强烈地响起，所有的回忆、良心的谴责、咒诅、崇高的思想全给扼杀了。而当哈罗尔德的主导动机出现时,已完全变成梦幻一般,清晰的线条消失了,好象醉汉一般,满眼血

丝，满口酒臭，有气无力地从石桌旁站起。狂乱的宴饮在继续，嘈杂的嚎叫不绝于耳。这时又出现一个新的主题，它同前一主题一样怪诞，这是强盗们疯狂地跳着粗野、猥亵的舞蹈，整个场面几乎陷于一片混乱。



突然，幕后三个小提琴和一个大提琴合奏的香客进行曲旋律，仿佛是神界的声音和圣洁的信仰，从远处传入强盗们罪恶的洞穴。但是，哈罗尔德几乎已经不省人事，他那破碎的心只能发出几声惶然的低语。宴饮的狂潮经过这一段富于诗意的细节穿插之后重又席卷整个乐队，音乐在形象与色彩都极鲜明的密接和应中结束。

《哈罗尔德在意大利》交响曲是柏辽兹应意大利著名小提琴家和作曲家帕格尼尼之约而写的，但作品写出后，帕格尼尼认为独奏声部缺少炫技的特点而拒绝演奏它。1838年12月间，当帕格尼尼在一次由柏辽兹亲自指挥演奏自己的第一和第二交响曲的音乐会上，听到他四年前拒绝演奏的这部《哈罗尔德在意大利》交响曲时，心中极为感动，当即上台向柏辽兹表示祝贺，并赠给柏辽兹两万法郎，这笔钱曾帮助柏辽兹度过了他的经济难关。

《罗密欧与朱丽叶》戏剧交响曲

（作品第17号）

《罗密欧与朱丽叶》戏剧交响曲，全名为《罗密欧与朱丽叶——据莎士比亚悲剧写出的、带有合唱、独唱和用合唱朗诵调写成的开场诗的戏剧交响曲》，曲中所有唱词由柏辽兹亲自辑写，而由爱弥尔·德尚（Émle Deschamps）改成诗句。这部交响曲在1839年写成，同年11月在巴黎音乐学院由作者指挥首演；为了对帕格尼尼解囊相助表示谢意，柏辽兹把这部作品题献给他，可是当时帕格尼尼已身患重病，翌年便与世长辞，没能听到这部辉煌绚烂的大型交响曲的演出。

罗密欧与朱丽叶——维洛那城这一对情人的悲剧史，很早就引起了柏辽兹的兴趣。我们虽然不知道柏辽兹在什么时候起意采用这个题材，但是当1831年，在意大利上演贝里尼(V·Bellini，1801—1835)的歌剧《蒙泰古与凯普莱特》时，柏辽兹对这部悲剧似乎已有构思，他对剧中主要情节且有如下一段生动描述："这是何等好的题材呀！这里，好象一切都已为音乐预先准备好了似的！……开头是凯普莱特家令人眼花缭乱的舞会，蒙泰古家的年青人罗密欧，在众多跳舞的少女中第一次注意到值得忠心为之牺牲一切的温柔的朱丽叶；然后是维洛那街头由愤怒和复仇的化身——性如烈火的提伯尔特挑起的一系列狂乱的械斗；在朱丽叶阳台上两个情人互诉着温柔、甜蜜以及象从上苍微笑地俯视着他们的星光那般皎洁的爱情这一无法形容的夜的场面；乐天的茂丘西奥机智的玩笑，老奶妈天真的唠叨，还有，因爱情与仇恨的浪潮在小寺院发生不安的冲击而精心筹划加以平服的神父的严肃性格，……接下便是惊心动魄的惨祸，令人陶醉的幸福同无限的绝望的斗争，热情的叹息转为临死前的嘶哑，最后，则是两个世仇的家族在他们不幸的儿女的尸首前的为时已晚的庄严盟誓——永远平息曾使他们流出那么许多血和泪的仇恨的庄严盟誓"。柏辽兹的这段描述，在他的这部交响曲中都得到了生动的艺术体现。

《罗密欧与朱丽叶》戏剧交响曲的结构不同于一般的四乐章交响曲，全曲共分七段，完全按剧情发展的线索排列，每一段音乐还附有扼要的标题说明。不过，如果我们把这部交响曲中的第二段、第三段、第四段和第七段音乐看作全曲的主干，而把其余各段看作这四段音乐的扩充，这样，又可以把它归入按习惯次序排列的交响套曲的范畴。具体地说，第二段"罗密欧独自一人，凯普莱特家的豪华宴会"相当于交响曲的带有引子的第一乐章；第三段"爱情场面"等于交响曲的慢乐章；第四段"麦布女王"是最典型的诙谐曲；最后一段带有独唱与合唱的和解盟誓则是终曲。象这样在交响乐队中用入人声的做法，显然是师法贝多芬的《第九交响曲》，所不同者在这里几乎一开始就出现歌唱，用作者的话说，之所以这样安排，是"为了让听者对应该由管弦乐队表达其情感和热情的那些戏剧性场面在精神上有所准

备”；还有，这部交响曲的最后一段，出现大段朗诵调和咏叹调，已经接近于歌剧。由于整部交响曲的演奏历时较长，加以要受独唱、合唱等条件限制，因此，一般音乐会多半只选奏其中三段——第二、第三和第四段，最通俗的一段是诙谐曲。

(一)前奏(格斗，骚乱，亲王的干预)和开场诗

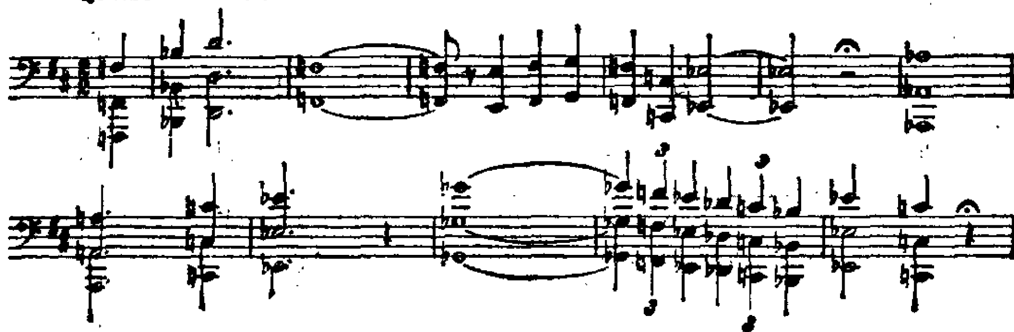
音乐开始时便展示出维洛那街头的一次械斗场面，这是戏剧发展的第一个关键，情节相当于莎士比亚悲剧的第一幕第一场。这是一个很有力的赋格段，效果格外辉煌而鲜明，开始只在弦乐器组中活动，后来逐渐结合进木管乐器和铜管乐器；主题的紧张发展，说明了事态猛烈、残酷而严重地在扩大，起初似是两家仆人的吵嘴，然后双方都拔出剑来，两家的亲属以至于凯普莱特和蒙泰古也都卷了进去，维洛那的市民们则拿出枪棍前来劝解：

例21



在这个主题的情绪激烈的发展中，在长号声部出现的一支威武好斗的旋律，又助长了这里的紧张和骚乱。但当齐奏的号声和全乐队的强烈和弦响起时，格斗的主题似乎因受惊愕而呈节奏解体。随后长号和大号齐声奏出威严的宣叙调，说明维洛那亲王爱斯卡勒斯出场干预了，这个主题从宽广、温和逐渐变成威严的怒吼，宛如他下的命令："大家散开去，倘有逗留不走的，格杀勿论！"

例22



亲王的主题几经反复之后，紧张的气氛完全缓和下来，格斗主题的碎片变得七零八落，并逐渐消失在远方。

接下的"开场诗"大体上又分成三个段落，由合唱、独唱和乐队组成，而以合唱为基础，独唱或乐队只是用于需要强调的地方。这里的开场诗也象莎士比亚的原剧一样，主要用以叙述悲剧故事的梗概，其中部分内容属于过去的事件，即在前奏中描述过的械斗，其余的全是往后情节的预告，这里出现的旋律片断，都是后面各段音乐主题的先现。开场诗的第一段先从无伴奏合唱开始，这合唱，说得更确切些，其实是朗诵式的歌唱：

合唱："沉睡的宿仇有如苦海，波涛四起，维洛那城凯普莱特和蒙太古两家仇敌重又拔剑交锋。但亲王下令把违者处死，才制止了一场血腥的混战。在暂时的平静中，凯普莱特家举行一次宴会。"

女低音独唱："年轻的罗密欧哀叹自己的命运，在凯普莱特的邸宅附近徘徊，因为他爱上仇家的女儿朱丽叶。"

合唱："大厅金光闪耀，传出悦耳的乐声、歌声，舞蹈更加来劲，笑声、喝彩频频。"

这时，乐队立即奏出舞会华丽的音乐，但这舞蹈的旋律转瞬即逝，因为真正的舞会还不曾开始，接着，合唱立即继送客归去的变形主题之后进行描述：

"而今欢宴已经结束，廊下的喧闹也已消逝。舞倦的人们唱着歌儿离去。唉！——罗密欧一声长叹，因为他也得同朱丽叶分手。可是，为了能再呼吸到朱丽叶周围的空气，他越墙跳进她家花园。这时，可爱的朱丽叶正在阳台上，她以为夜里四周无人，便向夜幕倾诉自己的爱情。罗密欧高兴得心头乱跳，却又担心被朱丽叶发现，爱情的火焰在他心中迸射出炽热的光芒。"

在上面这一段有关爱情的叙述中，可以看到长笛的音型陪伴着罗密欧的叹息，而当讲到罗密欧因狂喜而打颤时，合唱则情不自禁地从先前只是保持半音阶进行的朗诵，转而同乐队一起放声高唱爱情主题的一个乐句，这是特别引人注意的。

"合唱歌"(Strophes)——开场诗的第二段。这是在戏剧情节发

展中的一段抒情插曲，用女低音独唱以赞颂初恋的幸福、爱情的盟誓和诗人莎士比亚；歌词共分两节，首节纯粹是清唱剧或歌剧的咏叹调，竖琴的伴奏音型和清淡的木管乐器点缀，使这段咏唱带有游吟诗人的风格特征，次节加入大提琴的对答，则使音乐显得更加缠绵。

首节："初恋的激情谁也忘不了！一对情侣在意大利的星夜第一次吐露恋情，山誓海盟；远处的桔树使这纹风不动的炎热空气充满芳香，从那里传来了夜莺的长吁短咏。有什么艺术能用优美的语言来表达初恋的绝顶魅力？初恋，你是否比诗歌更崇高，还是不属于我们尘世！只有莎士比亚能把握到诗歌的这一至高无上的秘密，但是他又把它带回天国。"

次节："让两颗炽热的心一见钟情地结合一起的幸福的年轻人啊，把幸福藏在花间影下吧！神圣的火激励着你们，纯洁的狂喜只能用眼泪来表达，有哪个君王能同你们贞洁的情侣的激情相比？幸福的年轻人！你们的嫣然一笑，要多少财宝才能酬报。啊，多多品尝这甘露之杯吧！它比妒忌你们的欢乐的众天使享用天国幸福的圣杯更加甘美。"

合唱："罗密欧稍稍陷入冥想，这时，友伴们愉快地同他打趣。"

男高音："我亲爱的"，风雅的茂丘西奥说道："我敢打赌，麦布女王一定造访过你了。"

"小诙谐曲"——这是在开场诗中描述罗密欧的友伴们欢乐的玩笑，用茂丘西奥（男高音）同朋友们（合唱）对唱的方式尽情描述梦幻仙子——麦布女王的故事。这里，轻柔的配器使音乐始终笼罩着一种梦幻的气氛，而象"无穷动曲"一般的律动则使它增添一种同歌词内容相适应的轻巧活跃的特点。只是到最后，音乐才突然用预示流血与和解的简短合唱作为结束。

男高音独唱与合唱："麦布！纤弱、轻盈的使者，她把松鼠制作的胡桃壳当做车子，鞍辔由蜘蛛用长脚织成。夜里，她驾着这辆轻盈、华丽的小车，在一个骑士的脑海中狂热地驰骋，使他梦见调皮的恶作剧或者塔楼月下的小夜曲。她继续溜达时，扑在一个士兵黝黑的脖子上，使他梦见炮轰，受到剑击，听到喇叭和鼓声，他睁眼醒来，起初

是诅咒，他总是边诅咒边祷告，然后重又入睡，跟同伴们一起打鼾。这是麦布，是麦布一手导演的一场闹剧。又是她，在梦中为一位年轻姑娘梳装打扮，带她同赴舞会。可是，公鸡报晓，东方发白，麦布就象空中一道闪光悠忽逃遁。”

合唱："不多久，死神胜利了，凯普莱特和蒙太古为悲痛所制服，终于和睦相处，公开弃绝使人流血、流泪的仇恨。”

总的说来，这部交响曲第一大段的音乐构思复杂，布局斑驳，五光十色，其中虽然有不少富于独创性的篇页，但有些段落却不怎么吸引人，有时甚至还有点学究气。整部交响曲的正题及其发展只是从下一段才正式开始。

（二）罗密欧独自一人——忧伤——音乐会和舞会——凯普莱特家的豪华宴会

这一段音乐相当于莎士比亚原剧第一幕第四和第五场，只用乐队演奏。音乐开始时小提琴奏出一个微弱的乐句，它象沉思一般，隐含着忧伤，笼罩着不安的气氛，这是满怀愁绪的罗密欧的写照，他独自一人正在凯普莱特家附近徘徊。这支旋律几乎是即兴式地在自由发展，很快地在双簧管和单簧管上便出现“叹息”的动机，它立即由小提琴接奏并发展成兼有思慕和忧伤的炽热感情的主题：

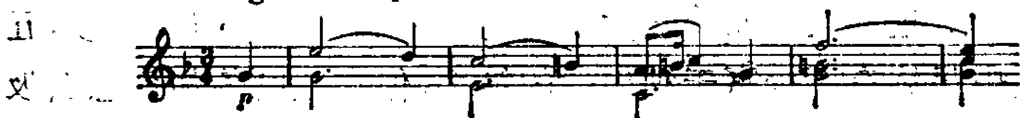
例23



不难看到，这里和声的急剧变化，表示罗密欧的憧憬和疑惑，但穿插呈现的三连音新动机则使气氛转向明快，主题在C大调上重现时又显得比前更充满希望。接着，节拍、节奏和调性发生变化，波兰舞曲风格的舞会主题片段突然闯入（单簧管和大管），弦乐器的颤音

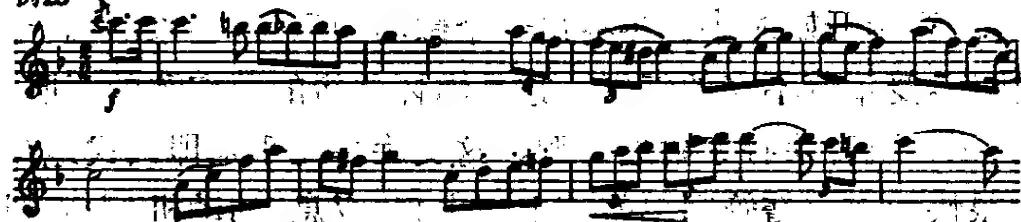
犹如战栗般的颤动，可能是罗密欧已经看到朱丽叶，才几乎不能自已。然后，双簧管在低音弦乐器的分解和弦伴奏背景上，奏出一支宽广、沉重且极有魅力的旋律——这是罗密欧瞥见朱丽叶时油然而生的虔敬赞美，还是预兆着炽热的感情即将燃烧？

例24



罗密欧的这个主题所传达的激动感情有增无已，但是舞会的旋律替代了罗密欧内心体验的场面，凯普莱特家豪华宴会的乐声仿佛从远处传来，并逐渐汇合成一股欢乐的激流；这是近似庄严的波罗涅兹舞曲的旋律，也带有文艺复兴时期富丽堂皇的节宴的官感气息。

例25



这个主题先由小提琴和中提琴、然后改由木管乐器反复陈述，配器极有效果，织体又很清晰；愉快华美的舞蹈掀起了一次次高潮，一切全都沉浸在欢乐的陶醉之中。当然，罗密欧同他的友伴们也在这里，你看，罗密欧的主题这时由铜管乐器(法国号、小号、短号和长号)和部分木管乐器高声奏出，它同舞会的旋律交织在一起，欢乐的情绪达到了饱和的程度。但是，正如我们在莎士比亚的戏剧中所看到的那样，罗密欧被凯普莱特家的提伯尔特发现，舞蹈好象被打断了，情绪稍有骚乱，前奏中表示格斗的动机不时出现，还可以听到打击乐器的强烈敲击。不多久，这骚动总算平息下来，罗密欧的主题片段再现，表明他已悲伤地离开舞会。但最后一段尾声却告诉人们舞会仍在继续。

（三）爱情场面——宁静的夜——凯普莱特家冷落僻静的花园——凯普莱特家族的小伙子们从舞会中出来，唱着回味舞会音乐的歌调走过

这段音乐是感情表达的高潮，整部交响曲抒情的中心；正是在这个场面中，这对情侣的恋情绽蕾开花，他们心中爱情的火苗猝然勃发。音乐开始时描绘晴明的夜的景象和凯普莱特家静寂的花园，用弦乐器轻柔持续的和弦（*pppp*）和木管乐器忽隐忽现的闪烁来暗示这爱情场面的背景。不一会儿，突然出现法国号的独奏，这似乎是人物出场的预告；果真，接踵而至的是两组男声合唱的呼应，这是从舞会出来的小伙子们，回味着舞会的欢乐情绪，唱着歌儿走过：

男声合唱：{喂，凯普莱特家的人们，晚安！
喂，骑士们，再见！}何等美好的夜晚！何等豪华的盛宴！何等神妙的舞会！说话疯颠的维洛那美女们，天亮前做个舞会和爱情的美梦吧！特拉拉拉……

在上面这段纯属戏剧中的过场之后，爱情场面开始了。这是作者特别钟爱的一段音乐；在1858年，即在这部交响曲写出后二十年，柏辽兹曾这样写道："如果你问我在我的作品中我最喜爱的是哪一部，我将会象绝大多数艺术家那样回答说：《罗密欧与朱丽叶》中的爱情场面。"在这部戏剧交响曲中，凡是最动人的场面，包括爱情场面和墓地场面等，柏辽兹都只用乐队来表现。作者在总谱前言中还就此详加解释：第一，因为这是一部交响曲，而不是歌剧；其次，因为用爱情二重唱几乎已经是老一套的做法，需要尝试创新；但是，最重要的一点是因为"对一个音乐家说来，描绘爱情这一崇高品质本身很容易陷入危险，因此，他必须赋予自己的想象以驰骋的余地，而具有明确含义的歌词却缺少这样的余地；他必须诉诸器乐的语言——一种更丰富、更多样、更少受限制、而且在同一情况下因其含义较不明确而不可比拟地更加强而有力的语言"。

爱情场面的音乐开始时，首先是宁静之夜的描绘——用加弱音器的中提琴和分部大提琴来演奏旋律，显然是为了强调夜的昏暗色

调和湿烦恼人的气氛，而低音提琴在低声部的鸣响则象是在模仿心脏的搏动：



这里的节奏和速度时常随着感情的起伏而变化，旋律的进行有时因情绪的高扬而拥有明确的线条，有时又好象消融在暗夜柔和的簌簌声中。不多一会，苦恼与叹息的动机生发出爱情主题的一次完整陈述，虽曾在“开场诗”中出现过，并已为听者所熟悉，但在这里，它用法国号和中提琴的温柔声音来表达，好象是朱丽叶在阳台上的爱情独白：



主题第二次出现时转入C调，用更多的乐器（英国管、大管、中提琴和大提琴）演奏，比前更加强力、光辉和崇高。朱丽叶越来越热情的表白，使躲在树影下的罗密欧激动不已，他燃烧着爱情之火走了出来，心里惊喜交集，不知所措；紧接着爱情主题之后出现的一段音乐（Allegroagitato），便是罗密欧的写照。随后开始出现近似朗诵的爱情对话，并从原来的爱情主题派生出一支清新明朗的恋歌旋律，由长笛和英国管奏出，它有时酷似爱情主题的个别音调，有时好象在表现

那庄严的感情的升腾，爱情主题的动机这时则油然浮现。



象这样，时而用大段笔墨来描述情绪的鲜明跃升，时而只用点滴暗示来说明深藏的感情的颤栗，使这一心理描写的画面更加逼真。这段音乐的思路自如，乐曲的织体和配器精致，所描绘的内心活动历程，好象都清清楚楚地摆在听者面前似的。

（四）麦布女王，或称梦幻仙子

在爱情场面之后，柏辽兹舍弃了莎士比亚原剧中情节发展的所有过程，但又不是直接转入朱丽叶的葬礼场面；他在这两个形成尖锐对比的戏剧性场面之间，插进一段幻想性诙谐曲——“麦布女王”。从故事情节要求的角度着眼，这里并不需要有这样一段梦幻剧式的音乐穿插，但如从构思的丰富和多样着想，这倒是完全可行的。这段音乐的具体内容，在前奏的“小诙谐曲”中已有详细说明，它很容易使人联想到奥布朗，想到门德尔松《仲夏夜之梦》中的诙谐曲；这里的音乐极为轻巧、精细，开始时，在木管乐器与带弱音器的弦乐器上交替的几个轻柔的和弦，立即引出乐曲的基本主题。关于小提琴奏出的这一主题的奔驰音型，柏辽兹在给他的朋友亨利·海涅的信上曾有过这样一段描写：“麦布女王坐在她那微型车子里，在夏夜嗡嗡叫的飞虫簇拥之下，用最快的速度赶着她的一群小马飞奔，对勃仑斯维克的公众炫示她那逗人的把戏和千百样的奇思妙想。但是，你将会理解我急切关心的问题；你是仙女和精灵的诗人，你是这些娇媚和调皮的小生物的亲兄弟，你知道他们是用何等微细的丝线来编织薄纱，你懂得那布满澹淡星光的天空又是何等宁静，而在这星空下他们怎样自由变幻着五色缤纷的色泽，这一切，你了解得实在是太清楚了！”柏辽兹的这段话补充了前奏中的说明，为听者的想象规划出一个广阔的空间和任凭驰骋的余地：

例29

Prestissimo



在音乐的进行中出现了另一个补充性的新主题，它所描写的是同一个情景，即麦布女王的娇媚体态和轻盈自如的奔驰：

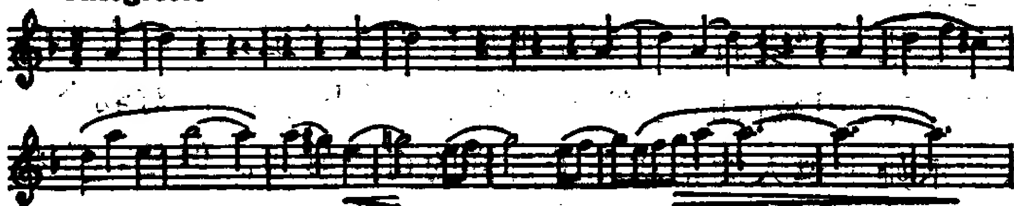
例30



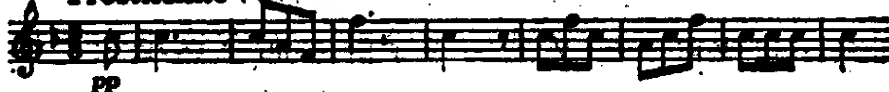
至于乐曲的两个中段，一个可能是描绘麦布施展的爱情魔力。这里的弦乐分奏和泛音，好象是那些小精灵编织的细蛛网，而中提琴则依然保持奔驰的音型，长笛和英国管的旋律以及竖琴的泛音，则又加强了幻觉的色彩。第二个中段是麦布作弄一个士兵的闹剧，主要用法国号和定音鼓来暗示"炮轰、喇叭和鼓声"：

例31

1. Allegretto



Prestissimo



这首乐曲近结束前，加用一只古代小钹，它的音响清脆、突出，犹如麦布的马车的铃声。最后，小提琴的一个上行乐句，似乎表明麦布

在天亮前一溜烟遁走了。

(五)朱丽叶的葬礼行列

这一段音乐重又把听者引回到充满哀伤和眼泪的世界中来。乐曲的葬礼进行曲式主题用赋格的形式加以发展，前半段主题在乐队中，合唱只用单调的声音(同音反复进行)陪伴着它；后半段则相反，进行曲主题在合唱中仍按赋格的形式陈述，而乐队时常用同音反复的声调与之相伴。葬礼进行曲旋律的从容展示，使听者仿佛看到葬礼的行列拖着沉重的步伐，唱着悲伤的悼歌，朝朱丽叶的墓地前进：

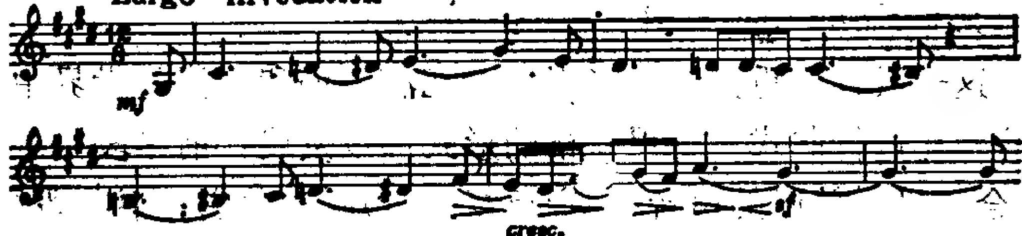


凯普莱特家人合唱："为死去的童贞女撒下鲜花，一路撒到墓地！跟随我们崇敬的妹妹，一路走到墓地！"

(六)罗密欧在凯普莱特家墓地——祷告——朱丽叶的苏醒——狂喜，绝望；一对情侣最后的痛苦和死亡

这是整部交响曲中最多细节描写的一段音乐，而且表现得维妙维肖。乐曲开始时的急促不安的音型，写的是罗密欧上气不接下气地朝墓地奔去，写他的激动、绝望和迸发的热情。一个停顿，铜管乐器、木管乐器与弦乐器便交替奏出一些缓慢、悠长的和弦，好象再现了墓地神秘的寂静——罗密欧已经来到朱丽叶的墓地。然后，英国管、大管和法国号奏出一支宽广的旋律，充满着痛苦的感情，这是罗密欧面对死者的悲壮感人的祷告；这个主题的特点同第二段当罗密欧第一次看到朱丽叶时出现的旋律以及作者用以表现极大热情的其

他主题都很相近：



罗密欧确信朱丽叶已经死去，他做完祷告，便服下毒药，大提琴奏出的半音阶颤音下行乐句，表明毒液在罗密欧体内的流动和罗密欧发出的阵阵痉挛。但随即在单簧管上出现逐渐活跃起来的乐句，好象朱丽叶开始苏醒过来，这时单簧管和大提琴的交替，把朱丽叶的苏醒和罗密欧临死前的挣扎，描写得相当活灵活现。当朱丽叶终于认出罗密欧确实在她身旁时，乐队爆发出一长段狂喜的音乐，表抒朱丽叶对罗密欧的狂热恋情。接下又是一系列逼真的具体描绘：罗密欧死了（在狂喜音乐结束后弦乐器的间歇强奏），朱丽叶绝望地哀叹着（在木管乐器均匀节奏背景上出现的大管叹息音调），她拿起罗密欧服用毒药的杯子，但里面是空的，于是陷入悲切的思索（低音弦乐器下行的长音），突然，她看到罗密欧身上的短剑（第一小提琴上简短的两个音），她毫不犹豫地拿起短剑刺进胸膛（小提琴尖刺的下行乐句和乐队全奏惊叫的和弦），朱丽叶慢慢倒在血泊之中（双簧管的下行乐句），最后是这对情侣的两颗热情的心脏最后一次跳动（大提琴的两声拨弦）。

（七）终曲：人群奔赴墓地——凯普莱特同蒙泰古两家的争吵——劳伦斯神父的朗诵调和咏叹调——和解的盟誓

柏辽兹在总谱前言中对这段终曲曾有如下一段说明："只有最后两个家族和解的一场，是属于歌剧或清唱剧的范畴。自从莎士比亚以来，这一场从来不曾在任何剧院上演过；但是这一场实在太美、太富于音乐性，而且以它作为这类作品的圆满结局也是再好不过的了，

这就使得一个作曲家不可能不照现在这个样式处理。"

按照大型歌剧场面的构思要求，登场人物除神父外，用两个合唱队以代表蒙泰古和凯普莱特两族家人，还有旁观的维洛那市民，又组成另一个小合唱队，他们同时起着一种仲裁作用。这部作品首演时，作者严格规定乐队和合唱队的人数及其在舞台上的位置，计乐队一百六十人，蒙泰古家合唱队四十四人，凯普莱特家合唱队四十二人，市民小合唱队十二人，共计九十八人。

终曲开始时，蒙泰古和凯普莱特都奔往墓地去看他们自己的子女，两个合唱队以轮唱的方式唱出前奏中的格斗音调：

凯普莱特家人合唱：
蒙泰古家人合唱：｝"什么，罗密欧回来了！罗密欧！｛蒙泰古家的人一清早就打开朱丽叶的墓门。
为了朱丽叶，罗密欧守在世仇凯普莱特家的坟地。｝天哪！两人都死了，啊，

｛朱丽叶，
罗密欧，｝诅咒他们吧！天哪！他们的血都还没有干。何等不可思议，何等可怕的神秘。"

一个小停顿，神父开始出来作证，说明事实的真相，他的言词（曲调）纯朴、突出，有时用祷告以呼吁平息敌对的情绪，有时是直接的说教。这其间，两家合唱队曾不时穿插进来争辩，到最后，三个合唱队交错在一起，乐队织体中还出现罗密欧与朱丽叶的爱情主题的个别动机，和解的场面庄严辉煌，可称为全曲之冠，整部作品就以和解的大合唱作为结束。

劳伦斯神父："我来道出这里的秘密。这具尸体，他曾是朱丽叶的丈夫，你们看到躺在地上的那具尸体吗，唉，她曾是罗密欧的妻子，是我为他们主持了婚礼。"

两家合唱队："结过婚？"

劳伦斯神父："是的，因为我认为，这是两个家族将来友好相处的有益保证。"

两家合唱队：｛"同蒙泰古家交朋友！
"同凯普莱特家交朋友！｝我们诅咒他们！

劳伦斯神父："但是你们终于又挑起了新的争斗。为了拒绝同另一个人结婚，这不幸的姑娘，绝望地跑来找我，她说：'只有你能救我，否则，我只有一死。'在这危急关头，为了挽救她的生命，我给她服下一帖安眠药，当天晚上她脸色苍白，象死去一样冰冷地睡下。"

两家合唱队："安眠药！"

劳伦斯神父："我全不畏惧地来到这里，为的是救护她，谁知道罗密欧来得更早，他以为朱丽叶真的死去，便死在他心爱的人身上；朱丽叶一醒来，看到罗密欧死了，便用罗密欧的短剑自杀，也进入了永恒。这时我才赶到这里。这就是全部事实真相。"

两家合唱队："新婚的人啊！"

劳伦斯神父咏叹调："我为这一对不幸的年轻人流泪，他们都死得太早，我在他们的阴影里，热泪将流个不停。在他们二人使之变得伟大的维洛那历史上，悲痛和胜利将不可置信地永留人们记忆。你们都在哪里？你们这势不两立的凯普莱特和蒙泰古的家人们！

"你们来看吧，你们心中痛恨这一对面色苍白的情人，你们用言词凌辱这一对面色苍白的情人，你们这些野蛮人走过来吧！上帝借他们来惩罚你们，他的复仇的雷电令人胆战心惊。你们听听他那大发雷霆的声音：要上帝赦免你们的罪孽，得丢掉你们的怨恨。"

凯普莱特家人合唱：
蒙泰古家人合唱：}"但是他们的利剑染着我们的血，我们也要跟他们拚！{他们杀死了提伯尔特和帕里斯，
是谁杀死了茂丘西奥和班伏里奥，}不要背信弃义的懦夫，决不休战，谈不上和睦！"

劳伦斯神父："安静！不幸的人们！面对着这样的爱情，你们显出这样深的仇恨，能不感到内疚？难道要在这里用死者的火炬重新点燃新的愤怒？伟大的上帝，你洞察灵魂的隐秘，你知道我的誓言是否公正。伟大的上帝，用你的火焰的光芒，照亮这些阴暗、冷酷的心吧！愿你的仁爱，借着我的祷告，象狂风吹散野草那样驱散他们心中的怒火。"

凯普莱特家人合唱：{哦！罗密欧，早逝的星星，在这神奇的时
蒙泰古家人合唱：{哦！朱丽叶，温柔的花儿，在这神奇的时

刻，凯普莱特家的人，}
刹，蒙泰古家的人，}真心为你的命运而悲泣！上帝，多么离奇的神

迹，不再有恐怖，不再有辛酸，上天的眼泪荡涤了我们的灵魂。"

劳伦斯神父布道："凭着庄严的象征起誓吧，在子女的遗体身旁，凭着救世主赎罪的苦痛，大家宣誓吧！凭着这神圣的十字架，以同胞之爱和解，以仁慈之心相连。掌握未来审判的上帝，将把这一誓言铭刻在饶恕的书上。"

劳伦斯神父同三个合唱队的大合唱："凭着庄严的象征起誓吧，面对子女的遗体，凭着救世主赎罪的苦痛，大家发誓永远平息怨恨，朋友们，永远，永远！"

戏剧传奇《浮士德的沉沦》选曲

（作品第24号）

歌德的悲剧《浮士德》取材于十六世纪关于浮士德的传说，作者通过浮士德这个人物体现出人是怎样摆脱中世纪的蒙昧，在探寻新的道路、同困难障碍搏斗中，克服内在和外在的矛盾，最后得到了"智慧的最后断案"——即"要每天每日去开拓生活和自由，然后才能够作自由与生活的享受"，但当他呼唤和准备去尽情享受这"最高的一刹那"时，却倒在地上死去。浮士德一生的发展，概括了从文艺复兴到十九世纪欧洲资产阶级上升时期进步人士的精神面貌，是欧洲三百年历史的总结。浮士德的形象经常吸引着许多艺术家的注意，斯波尔（L·Spohr，1784—1851）、瓦格纳、舒曼、李斯特和古诺都曾根据这一题材写过音乐作品，柏辽兹的戏剧传奇《浮士德的沉沦》也是其中著名的一部。

歌德的《浮士德》前后历时近六十年方才完稿，柏辽兹的《浮士德的沉沦》也有一番不平常的经历：早在1828—1829年，柏辽兹已为歌德的《浮士德》写过八个场面的音乐，有趣的是这些片段几乎都是在

旅途中分别在帕绍、维也纳、佩斯、布拉格和布勒斯劳写出的。1845—1846年间，当柏辽兹在八段音乐的基础上扩充改写为如今这一完整版本时，大部分也是在奥地利、匈牙利和捷克演奏旅行中写成的。柏辽兹把他的这部作品取名为《浮士德的沉沦》，即让浮士德最后同魔鬼一起沦落到地狱的深渊，因为甘泪卿的爱情拯救不了他，这同歌德原剧中浮士德的灵魂最后由天使接上天庭的结尾并不一致。柏辽兹的这部作品由独唱、合唱和乐队组成，接近于歌剧和清唱剧的体裁，整部作品共分四"幕"和一段尾声，作者在每一"幕"中都详细说明剧情发生的地点、布景设计和舞台上的人物调度等，但实际上又不可能搬上歌剧舞台上演——柏辽兹在使交响乐戏剧化的过程中现在又朝前走进一步。在交响音乐会上最常演奏的只是其中的三段乐曲——"拉科齐进行曲"、"仙女之舞"和"鬼火小步舞曲"，这套乐曲实际演奏时并不按总谱的排列次序，而是把"拉科齐进行曲"移到最后。

（一）"拉科齐进行曲"——选自"传奇"第一"幕"

在春日的早晨，浮士德独自一人在匈牙利平原徘徊，远离人群使他反而感觉到"生命的脉搏鲜活地鼓动"。匈牙利村民来了，他们欢快地唱歌、跳舞，但这并不能打动他那冰冷的心，即使是大队的战士在革命的"拉科齐进行曲"声中在他身边走过，他依然无动于衷。柏辽兹把浮士德一开始就安排在匈牙利这样一个正处于民族与社会运动中的国度，通过革命的进行曲以强调孤独的浮士德同革命人民的对立，从而更形象地反映出资产阶级艺术家悲剧性的内在和外在的矛盾。

拉科齐（F.Rákóczi，1676—1735）是特兰西伐尼亚公爵，匈牙利反抗哈布斯堡王朝的民族解放运动领袖。拉科齐进行曲的曲调，据说最初是王室的一位吉卜赛乐师创作的，后来经过许多人的修改，几乎变成一首匈牙利民歌。柏辽兹为这支进行曲旋律配器，取名为《匈牙利进行曲》，作品在布达佩斯首演时获得极大成功，为此作者才决定把它用入这部戏剧传奇之中。乐曲开始时，铜管乐器（法国号、小号和短号）强有力地奏出进行曲主题的节奏型作为引子，乐曲的基本主题随即在木管乐器中轻柔地呈现，这里用短笛以重复长笛的曲调，

好象是在模仿古代军乐队的音响效果：



同乐曲高昂活跃的第一主题相补充，第二主题更为刚毅、严峻，还用小提琴加入演奏：



这两个主题的变化发展，特别是借助乐队色彩的强调，造成越来越加壮大的声势，其效果正如作者对乐曲首演盛况所作的描述那样："起先，听众还能保持安静和审慎，但是随着定音鼓和大鼓象远处传来的炮声那样，长时间酝酿成逐渐增强的音响时，已经可以感到人们显得不那么安定了；而当乐队进入剧烈、狂暴的高潮时，他们已不再能控制自己，在他们当中因过度兴奋而爆发出的那种可怖的激情，竟使我毛发悚然。我完全无法让人们听到这首乐曲的结尾部分，在应听众要求再演一遍时，情况也是这样"。另据说，在这次首演结束后，有一个匈牙利农民还冲到柏辽兹跟前，热烈拥抱着他，并说"我永远把你记在心里"。这首进行曲在1848—1849年间还成为匈牙利的一首军歌。

(二)"仙女之舞"——选自"传奇"第二"幕"

浮士德在德国北部他自己的书斋里。他对科学和生活已经感到失望，烦闷得几乎想要自杀。这时魔鬼梅菲斯特进来了，他带浮士德先到莱比锡奥尔巴赫酒窖，然后来到易北河畔小树林里。地精和气仙唱歌催他入睡，在睡梦中他看到了甘泪卿的幻影，仙女们围着他跳舞，他醒来后心中充满着爱慕。"仙女之舞"是在这一"幕"近结束时的

一段音乐。

这首乐曲兼备迷人的圆舞曲节奏和摇篮曲的情调，它的主题引自"地精和气仙合唱"，音乐轻盈、典雅而清澈，是浪漫主义作曲家的幻想性杰作之一。



这段音乐的笔法非常洗炼，形象极为准确，音乐的织体由最少的线条组成：低音弦乐器以其隆隆作响的长音（主音上的持续低音）充作背景并贯串全曲；主题旋律的咏唱始终保持在第一小提琴声部，而木管乐器暗示的和弦以及在第二小提琴、中提琴和两架竖琴中不停地闪烁的一些飘动音型，则很自然地使人想到仙女的翅膀。乐队近似古典前的编制，但对所有声部的处理又有新的特点。

（三）"鬼火小步舞曲"——选自"传奇"第三"幕"

在甘泪卿卧室，浮士德正四下环顾这小巧清闺的幽韵。当甘泪卿进来时，她还记得在幻境中见过浮士德，便唱起一首古老的叙事曲。梅菲斯特召唤了鬼火，要他们诱使姑娘成为浮士德求爱的牺牲品。梅菲斯特唱着讥讽的歌曲，鬼火跳着小步舞，然后便是爱情的场面。

"鬼火小步舞曲"是传奇中几个幻想性场面之一，但是在这里，作者引出的是一些黑暗的、恶魔般的幻想形象，即在暗夜中象蜉蝣那样明明灭灭的小生物，它们的舞蹈也是神秘、奇特和虚幻多变的。为了描绘这鬼火荧荧的闪烁和幻灭，柏辽兹应用了比较多样化的手法，乐队的编制也比较齐备，甚至有点扩充，但是又用得各得其所——有时乐队效果近似明朗的神话形象，有时由于变换和浓缩色彩，又使鬼火恢复它那神秘和恶兆的特点。



歌剧《贝凡纽多·彻里尼》序曲

柏辽兹的三幕歌剧《贝凡纽多·彻里尼》，同他的《哈罗尔德在意大利》交响曲和《罗马狂欢节》序曲等作品一样，都是根据他在罗马期间从意大利的大自然、博物馆和日常生活中找到的主题和题材写出的。这部歌剧在1837年4月写出，翌年9月在巴黎首次上演。这次演出由于种种原因惨遭失败，为此柏辽兹曾有近二十年时间没有再写过歌剧，只是这部歌剧的序曲倒一直受到不衰的欢迎。

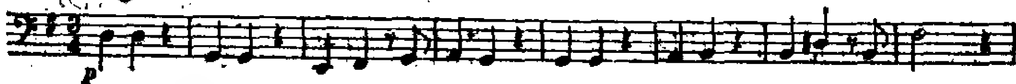
贝凡纽多·彻里尼(Benvenuto Cellini, 1500—1574)是意大利文艺复兴时期的一位著名雕塑家、浇铸家和金银镂刻工艺家。柏辽兹的歌剧选取彻里尼在罗马期间一段生活情节为基础，以彻里尼为教皇浇铸古希腊神话中的英雄珀修斯的塑像为主线，穿插着彻里尼的一次恋爱故事写成。彻里尼约他的女友在狂欢节到广场相会，届时他将扮成一个僧侣，但是这暗约给他的情敌听到了，因此在狂欢节广场上同时出现两个模样相同的僧侣，经过一番厮打，彻里尼杀死了对方的一个助手，准备同他的情人逃赴佛罗伦萨，正在危急关头，教皇派红衣主教前来催取定货，这时彻里尼在缺少金属的条件下，不惜把自己所有的艺术成品统统倒入炉中，浇铸出他的代表作——尽善尽美的珀修斯像(1845—1854年间制作，现藏佛罗伦萨)，从而获得教皇恩赦无罪。柏辽兹的这部歌剧，是他继《幻想》交响曲之后写出的另一位艺术家的生活插曲。不过，《幻想》交响曲写的是艺术家失恋后的悲剧性体验，而在歌剧中，却是对待艺术的态度问题。作者强调表明：对一位艺术家说来，最重要的是他的创作，为了创作最完美的作品，他甚至乐于牺牲已经取得的一切成就，这部歌剧的中心内容就在于此。

象其他许多歌剧序曲那样，这首序曲也从歌剧音乐本身选取若干个主题素材，但它并不预示歌剧本身的情节内容。乐曲从狂欢节的音乐主题开始，这是乐队的全奏，它一下子就把听者引入那生趣盎

然的节日气氛中来。这基本主题后来的多次再现，都为整个乐曲带来无尽的生气和活力。



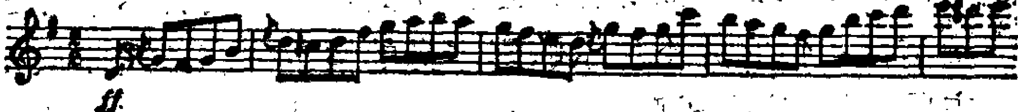
这主题在其初次陈述同第一次再现之间，还有一段抒情的穿插：起先，低音弦乐器轻声拨奏的主题，是第三幕中红衣主教为教皇前来催索定货的配乐，这个主题最后在乐曲近结束时由铜管乐器组放宽节奏高声奏出，只是到那时才特别显出它所蕴藏的全部威力。



但是现在，它只起一种过渡的作用，即用以导出一个抒情的主题——歌剧舞台上木偶戏小丑演员的爱情咏叹调。这主题先由木管乐器（长笛、双簧管和单簧管）奏出，然后改由弦乐器接奏：



序曲的第二主题是意大利的萨尔塔列罗舞曲。在歌剧第二幕中，舞台上聚集着许多戴假面具的人们，有的正围着观看戏中戏（哑剧），闲扯着木偶戏的演出，而有的沉醉于夜色与爱情之中，尽情享受着这节日的欢乐，合着舞曲疾如旋风的节奏起舞：



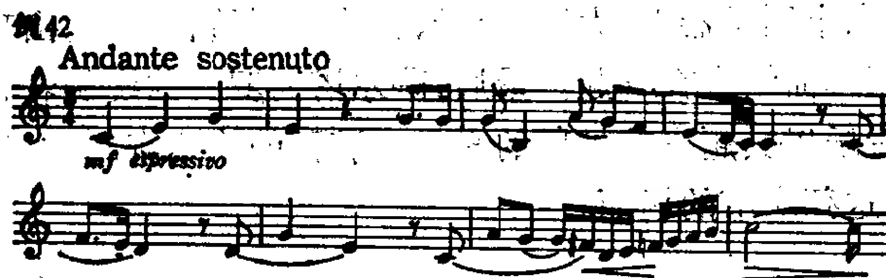
这个主题同第一主题中个别动机衍化出来的一个抒情主题，获得了长足的交互发展，掀起一次次高潮。接着，乐曲的两个主题最后一次相继再现，萨尔塔列罗主题还由于同红衣主教主题结合在一起而形成极为壮大的声势，并用以结束这首序曲。

《罗马狂欢节》序曲

（作品第9号）

《罗马狂欢节》是柏辽兹为歌剧《贝凡纽多·彻里尼》而写的第二首序曲，在1843年、即歌剧首演六年后写出。这首乐曲有时被用以作为歌剧第二幕的幕前音乐，但主要以音乐会曲闻名于世，甚至比《贝凡纽多·彻里尼》序曲演奏得更多。

《罗马狂欢节》序曲选取歌剧的中心场面——狂欢节的主题素材，集中反映狂欢节中在街头和广场聚会庆祝的人群和他们的欢乐情绪。乐曲中的主题同样自歌剧音乐本身选材，它的形象比较单一，曲式结构也较单纯。乐曲从一个炽热的短小乐句开始，这是第二幕狂欢节场面中的萨尔塔列罗舞曲的旋律，也是整首乐曲中最重要的基本主题。但是现在它刚一出现，马上就是一个大停顿，弦乐器的颤奏和木管乐器的经过句，立即引出彻里尼在第一幕中表白爱情的咏叹调，先由英国管奏出：



这支温柔的旋律随后转由中提琴奏出时，木管乐器便以一些对位乐句不断地伴随着它，使音乐显得更为华美。然后主题转由中提琴、大提琴和大管奏出，它同迟一拍进入的小提琴和木管乐器进行着严格的轮奏，这时由于铜管乐器和打击乐器又提供一些活跃的节奏

型，使这一主题的陈述激发出越来越热烈、越激动的情绪。高潮过后，在小提琴上出现的舞蹈性简短乐句和木管乐器在打击乐器的配合下掀起的经过句，便把音乐带入急速的萨尔塔列罗舞曲、即乐曲的本体。这时，音乐的节拍变换了，情绪也明显发生变化；舞曲的节奏轻巧、迅疾，主题的进行极为精致：

例43



这个主题在其长久的发展过程中不时变换着形貌，它有时恢复在引子中呈现过的那种样式，这时因常由乐队的强力全奏（*ff*）开始而特别炽热、狂猛；有时又同《贝凡纽多·彻里尼》序曲中的同类舞曲十分相近。音乐的发展因铜管乐器的加入而越来越光辉焕发，其中的打击乐器，包括铃鼓、三角铁和钹等，也发挥着比《贝凡纽多·彻里尼》序曲更有力的作用。这里，完全体现了歌剧第二幕节日舞蹈中人们所歌唱的情景："小号，吹起来吧！风笛，奏起来吧！铃鼓，也敲起来吧！"人们就是在这样疾速如飞的音乐声中此起彼伏地狂舞。后来，这舞曲节奏一度转为音乐进行的节奏背景，这时可以听到彻里尼的爱情主题在个别乐器上（大管、长号、长笛和双簧管）单独出现或自相轮奏，或同舞曲结合在一起。最后，萨尔塔列罗舞曲统御着整个乐曲的步调，音乐以其越来越灿烂的光辉和满盈的欢乐奔腾不已，强而有力地结束这狂欢节的场面。

《李尔王》序曲

（作品第4号）

1827年，英国一个剧团在巴黎上演莎士比亚的戏剧，给柏辽兹留下了深刻的印象，为此，他曾怀着深挚的激情这样写道："莎士比亚

如此突然地走近我，他象霹雳一样向我袭来。他的闪电绝妙地一击，便为我打开了艺术的天堂，照亮了它那最奥秘的深处。我看到了真正戏剧性的宏伟、美与真实。”四年之后，他便为莎翁的悲剧《李尔王》谱写了这首序曲。

莎士比亚的悲剧《李尔王》揭示了私有制社会的贪婪同人文主义理想两种道德原则的冲突。悲剧的主人公不列颠国王李尔因年迈决定把国事让给年轻有为的人去治理，但是由于他刚愎自用，爱听谄媚的话，因此他被两个大女儿的花言巧语所迷惑，把国土和权柄都交给她们，而对小女儿考狄利娅出自肺腑的忠言却感到恼火，什么东西也不给她。李尔王的两个大女儿骗取了国土并掌握大权之后，就露出恶魔般的本相，逼得李尔从国王沦落为乞丐，善良的考狄利娅虽然设法前来帮助和安慰已经完全气疯的父亲，却又被阴谋所杀害，李尔王最后也孤苦伶仃地死去。

柏辽兹的这首序曲，只注明是为莎士比亚的悲剧《李尔王》而写的，此外别无任何标题或说明，听者可以独立地去领会个中情趣。事实上，这首序曲并不具有悲剧的连续性情节，而是集中描绘不幸的李尔王的形象并揭示他的悲剧。乐曲结构基本上可以套入自由处理的奏鸣曲形式，其中的慢引子似乎有点情节的痕迹可寻，至于快板部分则只剩下李尔王主题按音乐逻辑要求的发展而已。乐曲开始时，低音弦乐器齐声奏出的悲剧性音调，即引子中第一个富有表情的浪漫主义主题，它的气息宽广，象讲话一般悲壮昂扬——这就是作者所要着重渲染的这个显赫、威严，怀有高尚的意图却历尽无数劫难的李尔王的形象：



这个主题的多次反复，似乎也可以看作李尔王要求三个女儿表

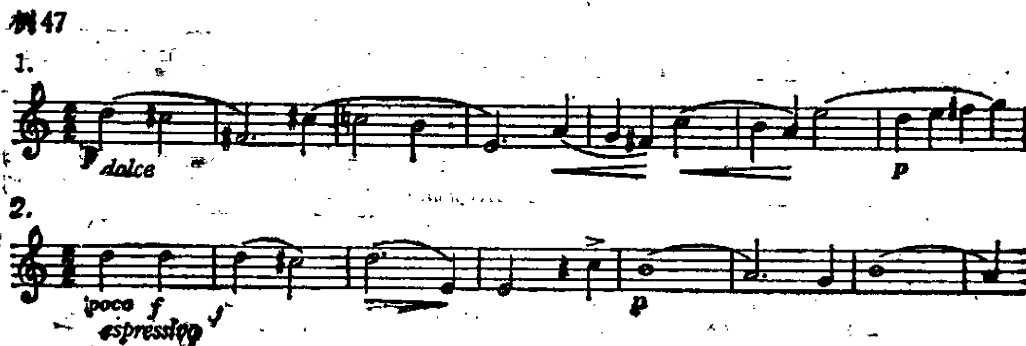
示对他的爱心的几次发问，而其中插在双簧管声部浮现的一个既柔和而又哀怨的乐句，则时常被看作是考狄利娅的写照。这个乐句即使后来改由四个法国号和长号奏出，依然因其温暖的和声而显得十分温柔：



这支可爱的旋律突然被李尔王主题（大管与弦乐器组齐奏）的喧嚣打断，这时播紧的定音鼓和乐队一声声力强的和弦全奏，使得音乐大大增强了戏剧性效果。接下便是序曲本部的开始。现在，在弦乐器组中奔驰着一个快速主题，它的进行猛烈，很容易看出是从李尔王主题中最活跃的音调发展和衍生出来的，它旨在强调李尔王的愤怒和绝望。同是这个精力饱满的新主题，作者也用以表述李尔王因心碎而热血搏动，他在毫无掩蔽的黑夜里，听任狂风暴雨的袭击，但他更难忍的却是内心刮起的暴风雨：



当这一主题强有力地展示之后，力度轻缓下来，这时，在弦乐器轻淡的伴奏之下，第二主题又由双簧管奏出；看来，这双簧管是作为浪漫主义的女主人公考狄利娅的象征来使用的，它那独特的音色还加深了对李尔王的眷怜与同情的感情。这个主题有两支旋律，在乐



曲中同样起着与前一主题相对比的作用。

以上这几个主题在发展部中构成李尔王内心暴风雨的狂暴场面，似乎比我们所期待的还要猛烈；当引子中的李尔王主题勇猛地再现时，情绪尤为强烈。再现部实际上是呈示部的延伸或增强，再加上李尔王的基本主题放宽节奏又以乐队全奏的方式奏出，音乐变得更加不可抑制，并以掀起的高潮结束全曲——这段辉煌的结尾似乎说明了，李尔即使陷于灾难和不幸之中，但他依然是一国之王。

弗　兰　克

(César Franck 1822—1890)



法国作曲家、管风琴家塞扎尔·弗兰克，在1822年12月10日生于比利时的列日城(Liège)，父母亲是德国血统，因此也有人认为弗兰克作为一个法国作曲家是应该打上引号的。但是，弗兰克接受的教育和训练纯粹是法国式的，他个人经常热情关注的也是法国，1870年后他正式成为法国公民；他的音乐创作，无论在其精致的构思和完美的形式方面，或者在其织体之清晰、统一和合乎逻辑等方面，也富于法国特点。还有，他对十九世纪末、二十世纪初法国音乐的黄金时代的发展，起着积极有益的影响；他培养的一些学生，如杜帕克、丹第、肖松和德彪西等，都使法国音乐不断增添活力和生气。从这些方面着眼，应该说，弗兰克确是一位地道的法国作曲家。

弗兰克的父亲是一位爱好音乐的银行家，他发现小弗兰克具备音乐的才能，一心想培养他当钢琴演奏家，因此从小便送他入列日音乐学院学习。十一岁时，弗兰克已在比利时进行旅行演奏，十三岁获得学院里的钢琴演奏一等奖。1835年，弗兰克随家庭迁居巴黎，又进巴黎音乐学院学习，要不是因为他过于任性以至于触犯了他的老师的话，他原是很容易拿到学院的绝大部分一等奖的；结果，他只是

因对位和钢琴与管风琴演奏才获得一次一等奖。弗兰克十五岁时已经写出一部钢琴协奏曲，翌年又写出三首三重奏。这时弗兰克已经明显倾向于专搞创作，但是这并不符合弗兰克父亲的本意，为此，他在1842年把弗兰克带出学院，回比利时开独奏会，可惜不怎么成功。1844年，弗兰克又回到巴黎，在这里终其一生。弗兰克除了个人教课和在1872年后兼任巴黎音乐学院管风琴教授外，他的主要工作在教堂，以弹奏管风琴为专业。正如他的学生、即为他写过第一部传记的作者丹第所说："在这里，他度过他的大半生。三十多年来，每逢星期天和节日，到他晚年还加上每个星期五早晨，他前来拨亮他自己的天才的火光，令人惊羡地、而且往往比原作者更崇高地即兴演奏那些精心制成的作品。"他的许多学生常常坐在他的近旁，专神贯注聆听他的这些即兴演奏和领略其中蕴藏的不可思议的想象力和美。1866年4月间，李斯特听过他的一次演奏，离开教堂时曾喃喃自语地说，简直是巴赫再世。

弗兰克是一位人道主义艺术家，他积极参与组织和领导"法国民族音乐协会"，为复兴法国民族音乐做出很大的贡献。弗兰克的音乐创作也深具特点。如果说，比捷的音乐主要以其明亮、光辉和充满生机等特点典型地反映了法国的精神的一面的话，那么，弗兰克体现的则是另外的一面：他的音乐格调崇高，感人肺腑，既有宗教的虔敬，也有浪漫主义式变幻不定的激情。兴高采烈的情绪爆发常常同脱俗内省的感情相对置，活跃有力的旋律常常变成象是呼喊与祈求的叹息，民间或圣咏气质的纯朴曲调常常配以稠密、粘滞的半音阶和声（常常使用七和弦与九和弦），对比形象的发展自由，转调大胆而频繁，还经常穿插着雄辩的朗诵调或谈吐式的休止——所有这些，也象布鲁克纳那样，每每使人想到管风琴即兴演奏的方式和效果。弗兰克的创作经历着不均等的两个时期，以七十年代中期为分界线；他的优秀作品几乎都在后期的十五年间写出。这些作品构思严谨、深刻而宽广，涉及到音乐艺术的多种体裁，包括交响音乐、室内音乐、管风琴与钢琴曲、清唱剧与歌剧等；在这一阶段的创作中最重要的还是在于器乐方面，几乎器乐曲的每一种体裁都留有他的闻名杰作：《d小调

交响曲》(1886—1888年)、《D大调弦乐四重奏》(1889年)、《f小调钢琴五重奏》(1878—1879年)、《A大调小提琴奏鸣曲》(1886年)、《交响变奏曲》(1885年)、《前奏曲、圣咏与赋格》(1884年)、《三首管风琴圣咏》(1890年)等。

弗兰克为人正直、坦率，他只是在演奏管风琴和私人教课的空暇，利用一些零碎时间孜孜于写作，他对别人毫无所求。正如德彪西对他的描述那样："发现一个美丽的和声就足以使他开心一整天，……这一个时运不济和不被赏识的人，怀有一颗孩提的心，他的心地如此之善良，致使任何矛盾处境或者其他恶劣条件，都不会使他感到痛苦。"真的，他的时运确实不济，他默默无闻地写作，作品却从不为人所理解。1879年间，他把自己费十年的劳动写出的一部清唱剧介绍给巴黎的音乐界，结果只有两个人到场；1889年，他的《d小调交响曲》首演时，当场受到百般奚落；1890年4月，他的《弦乐四重奏》在民族音乐协会组织的音乐会上首演受到很大的欢迎，这是他唯一的一次成功的体验，但这时，他已经六十八岁，接近走到生活的尽头。五月间，当这部作品再度上演时，他在前往一个学生家里上课的途中因车祸受伤，几个月后在1890年11月8日终于在巴黎辞世。

d小调交响曲

(M.48)*

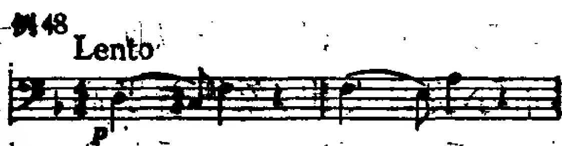
弗兰克在晚年写成的唯一的这部交响曲，是精心构思的成功之作，它为法国交响音乐开拓了新的领域，奠立了比他的同时代人如拉罗和圣-桑的同类作品更为坚实的基础，标志着法国交响音乐继柏辽兹之后取得的另一重大成就，同时成为十九世纪下半叶欧洲优秀交响音乐作品之一。但是弗兰克的这部交响曲只是在他死后才得到它所应得的正确评价。据丹第所述，当这部作品在巴黎音乐学院首次演出时，音乐学院的教授和一般听众都感到愕然，许多人批评它根本不

* 弗兰克在1863年之后的作品，都按在Mohr出版的作品主题目录编号。

象个交响曲，讲它不够格，甚至因为其中使用英国管独奏也有人出来指责一番。有趣的是面对这场大灾难，弗兰克却因作品能够上演而满怀喜悦；当他回到家里，妻子问到听众是不是喜欢这部作品和演奏得好不好等问题时，弗兰克一点也没有表示失望或者怨恨，只是微笑着说："作品的效果很好，正合乎我所想象的那样。"

《d小调交响曲》有别于一般四乐章套曲结构的交响曲，它只有三个乐章，但是它的第二乐章实际上已经包含了一般的慢板乐章和诙谐曲乐章。弗兰克的这部交响曲采用主导动机的原则写成，但是对主导动机的处理，却又不同于李斯特。李斯特只运用单一主题的自由变化而构成单一乐章的乐诗，他的这类作品是单主题性的。弗兰克强调的却是套曲形式，他更多方面地连续运用若干个首尾贯串的共同主题，来营筑套曲结构的若干个各自完整的不同乐章。象这样的主导动机，在这里就有三个，其中第一个表示"疑问的音调"，确定了整部交响曲的尖锐的戏剧性内容：

例48



这是仅由三个音组成的动机，但它在一百多年来却一直吸引着一些作曲家的注意。起先，是贝多芬在他的一首《弦乐四重奏》（作品第 135 号）中使用过这样一个奇妙的动机，他在这动机上面标上"一定是这样吗？"的字样，从而使这个动机具有疑问的意味。李斯特也用这个动机写出他的一首最著名的交响诗《前奏曲》，他在总谱前言中同样用提问的方式写道："我们的一生，不就是由死神敲出头一个庄严音符的无名之歌的一系列前奏吗？"还有瓦格纳，他在他的巨著《莱茵黄金》中，还是运用这个动机作为命运的疑问主题。弗兰克呢，他虽然没有给这个主题贴上任何标签，但显然也在这部交响曲一开始便把它当作一个带预兆性的问题处理，仿佛也在探求"人的努力的实质是什么"？不难看出，在第一乐章相当长的慢引子中，这个忧郁的动机所代表的疑问音调（它的后半部分的安静旋律配以弗兰克所

偏爱的半音阶和声），由乐队不同声部多次反复提出，直到它发展成快速度的第一主题时，才突然变成十分有力，精神饱满，很有进取心似的：

例49



也许这就是引子动机所提出的问题的答案——这答案似乎就在问题本身之中，就在生活本身之中；但看来又不是这样，引子的疑问音调又回来了，它同这第一主题再一次轮流呈现，只是现在它移入f小调。折磨人的疑虑、不安的激情和英勇的志向就是这样在相互的对置中发展着。乐章对比性的第二主题转入F大调，由两个旋律组成，一个是弦乐器用卡农的形式奏出的"渴望"动机，它温柔而有魅力，仿佛带来了一些温暖和安慰；另一个以切分节奏为基础构成，旋律由木管乐器、小号和小提琴奏出，象征着崇高、明朗的理想，有时也被称为"信念"的动机。看来，弗兰克似乎是想借此表达他的坚定信念和希望，因此它形成全乐章的抒情中心，成为弗兰克音乐中热情横溢的形象的最完美体现：

例50



这几个主题按奏鸣曲形式的严格结构，随着急剧的移调和乐队色彩的变幻而发展与再现，不同情绪的对置构成了尖锐的戏剧性冲

突，但是在这一乐章中并没有得到解决。最后一段尾声由一系列美妙的和弦导入，引子主题庄严的疑问音调又按卡农的形式温柔但很有力地进行最后的宣告，然后，这一乐章便以一个意气风发的大调和弦作为结束，象是最后胜利的一次许诺。

经历过一阵激烈的内心暴风雨之后，第二乐章带来的是一种宁静的休息。在这里，弗兰克使感伤的沉思同诙谐性的因素交织在一起，并结合进布列塔尼民间曲调，仿佛是在叙述一种诗意的、充满内在的崇高气度和魅力的情节。这段叙述最初由英国管在弦乐器和竖琴拨奏和弦的节奏背景上平静地奏出：这拨奏隐约描绘出前一乐章"信念"动机的轮廓，而英国管的美妙旋律——乐章的第一主题，则因英国管深沉的音色而蒙上一层较为暗淡的色彩；显然，这个主题同前一乐章中占主导地位的那个固执的疑问音调也有间接的联系，不过，这个老问题现在似乎放在一个富于哲理意味的新境界中加以思考：



就是这支旋律使得当时巴黎音乐学院一个迂腐的学究出来大喝倒彩，但是应该说，对这支旋律和使用英国管，弗兰克确是处理得恰到好处，称得上是整部交响曲中精采的一笔，它既避免了象前一乐章的"信念"主题那样老是围着一个音反复打转，也没有其他个别主题的那种有点矫揉造作的效果。随后，主题转由单簧管和法国号齐奏时，中提琴还用对位的乐句去丰富它，后来长笛加入演奏旋律又使音乐的色泽稍为明亮一些。乐章的第三主题转入♭B大调，同样温文而富于诗意，先由第一小提琴奏出，接着就把许多木管乐器结合进来，同时又用低音弦乐器的对位旋律相衬托；它的进行宽广如歌，坚定有力：



乐章中段接近于小诙谐曲的一段穿插，由在弦乐器（带弱音器）上神秘地来回奔驰的三连音乐句引入，它的基本主题是弗兰克作品中常可看到的那种无比宁静的歌曲，先由单簧管奏出，这时，三连音音型的乐句则转为音乐进行的背景：



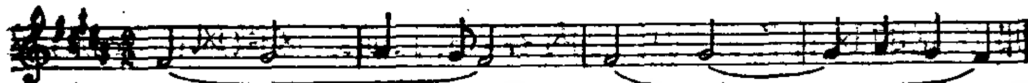
总的说来，这中段传达出一线微光、或者说一种更鲜明、更无忧无虑的气氛。但是近结束时，那感伤的英国管旋律重又出现了，它同诙谐性的主题交替呈现，使这两段特点迥然有异的音乐在同一乐章中糅合得更为密切。乐章结束时象乐章开始时那般宁静。

最后乐章是一首乐观的终曲，它好象对前面几个乐章中提出的问题作出了肯定的答复——即胜利的结论。乐章开始时几个简短的和弦，一下子便把整个气氛都改变过来了；这里是明朗敞亮、心神愉快和充满希望的。接踵而来的第一主题同样取代了先前那些富于哲理性的沉思、感伤、忧郁和有时几近绝望的感情，给人一种健壮、旺盛和充满活力的欢快感觉：



这个带有切分音的欢乐主题最初由大管和大提琴奏出时还比较庄重、严肃，而当它发展为乐队的全奏，便变得非常光辉和灿烂，成为一支狂喜之歌。但是，音乐的声势突然减弱，从铜管乐器声部又传出第二主题的庄严音响，它也有切分的特点，很象圣咏的旋律，同样是胜利和欢乐的表达：

例55



然后，弗兰克摒弃一般主题发展的惯例，开始引入前两个乐章的一些主题，让这最后乐章发挥巩固和统一整个套曲的作用；首先他引入的是第二乐章的第一主题。这段穿插似乎是对过去的感伤的回忆，不过在这里它只是用以衬托在它之后逐一再现的终曲主题所掀起的高潮，使终曲的这一高潮——实际上也即整部交响曲的高潮显得更加突出有力。最后，弗兰克几乎使前头所有的主题一一重现，例如，第一乐章代表"信念"的切分主题就两次在不同的调性中呈现，"疑问"的主题同样也可以听到。整部交响曲在由欢乐主题组成的颂赞声中，在疑虑全释的凯歌声中宣告结束。

交响诗《爱奥罗斯》

(M.43)

交响诗《爱奥罗斯》在1876年间写出，据说这首作品是弗兰克受法国诗人勒康特·德·利尔(Leconte de Lisle, 1818—1894)的同名诗作的部分诗句的启发有感而写的，虽然作者本人在总谱上并没有指明这一点；一般认为同这首交响诗有关的诗句，主要是开头的这几行：

"哦，天空中吹拂的微风，这可爱的春天的甜蜜气息，用她那任性的亲吻，爱抚着群山和平原！

"风神的女儿们呀，喜爱宁静的童贞女们呀，永恒的大自然随着你们的歌声苏醒了！"

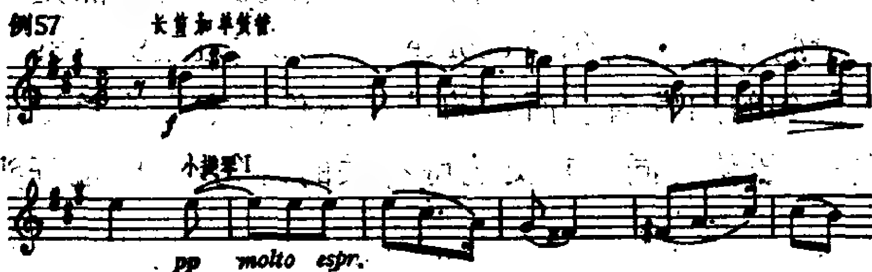
爱奥罗斯，据古希腊神话所载，是位于希腊西与意大利东南之间的爱奥尼亚海中的七个岛屿的国王，他有六个儿子和六个女儿，由于他是众神的好朋友，他还教自己的臣民学会用帆航行，所以一直被称

为风神。在希腊神话中，当足智多谋的俄底修斯从特洛亚战争归来时就曾到过这个国度。

弗兰克的这首作品的中心内容，在于描绘这微风的轻拂；这是柔和的南风，它的平顺和温暖特别喜人。整个作品由一个简短的半音进行乐句发展而成，这是全曲中最重要的一个动机，最初由单簧管和双簧管先后引出：



作者就是在这样一个赢弱的基础上营筑出音的奇妙结构。他剔除长号这件乐器，特别突出木管乐器的作用；在整个乐曲的过程中感情虽有起伏——有时哀怨，有时似乎比较激动，但总是避免形成高潮；他让半音阶动机自由地去发抒原诗的幻想，用完全自由的形式来描绘这幅效果愉悦迷人的音画，其中轻拂的微风，有时又象是浮云的嬉戏或仙女的飘逸飞翔；在有些段落，还出现过用宽广的音程构成的大量旋律，这里完全不同于《d小调交响曲》的某一主题那样老是围着同一个音打转：



同作者根据雨果的诗作写出的第一首交响诗《山上所闻》相比较，《爱奥罗斯》更有新意，更现代化，但它的篇幅很短，形象比较单一。除了门德尔松的《仲夏夜之梦》的音乐外，它可以说是德彪西的《云》的关系最近的直接先驱。

交响诗《可恶的猎人》

(M.44)

弗兰克在1883年写成的这首作品，取材于十八世纪德国诗人彪格(G.A.Bürger，1747—1794)根据一则古老的传奇写成的同名叙事诗，是作者的交响诗创作中最著名的一首。关于叙事诗的内容，弗兰克曾摘要记录在总谱扉页上：

“一个星期天的早晨；从远处传来欢快的钟声和教堂音乐的歌声。……渎圣！野蛮的莱茵伯爵吹起他的猎号。

“喂！喂！他们在麦地、荒野和草原上奔跑追猎。——停下来，伯爵，我恳求你听那虔敬的歌声。——不，……喂！喂！——停下来，伯爵，我哀求你；当心。——不！马队象旋风般加速飞奔。

“突然间，只留下伯爵一个人；他的马再也不肯朝前走；他吹他的猎号；却再也吹不响……一个凄凉而严厉的声音在诅咒他：渎圣的人，魔鬼将永远追赶着你。

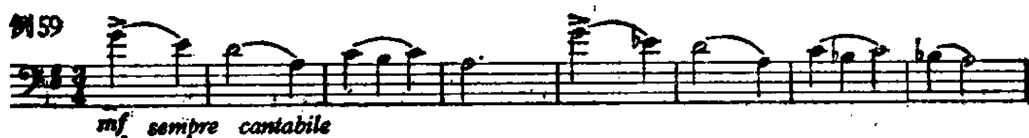
“于是从四面八方喷出火焰……伯爵惊恐万状，拼命逃窜，一群魔鬼跟在他后面猛追……白天越过一道道深渊，夜里穿过无际的太空……”

弗兰克的音乐基本上按上述四段情节的顺序，再现了叙事诗的主要内容。乐曲从法国号的独奏开始，这是莱茵伯爵准备行猎的信号：



这个号声主题经过变形反复之后，远处便传来了教堂隐约钟声，宗教的歌调也开始由大提琴奏出，这就是村民屡次提醒和恳求伯爵

注意倾听的神圣歌曲，它描绘出安息日的宁静景象并逐渐达到一个小高潮：



第二段音乐的节拍和调性都有变化，这里是带有附点节奏的奔驰主题在起主导作用，马不停蹄的狩猎场面最容易使人想到后来杜卡写出的《小巫师》中扫帚无休止的活动；在音乐的进行中有时可以听到对答的效果，旋律的片断不时被全奏的和弦所否定；这似乎是表示村民的抗议，但伯爵并不理睬这些，奔马的主题几乎始终不曾停歇：



当狩猎的马队驰过之后，音响突然转弱，速度变慢，现在"只留下伯爵一个人"，这是第三段的开始。这里用神秘的气氛来表示奇迹的出现：在弦乐器上是一些上下回转的音型，表示伯爵的马基本上在原地活动，它再也不肯前走；音乐的主题这时改由低音大号和长号吹奏，说明原来的号角吹不响了。很快地，音乐的速度重又活跃起来，第四段追逐的场面开始了。弦乐器的乐句和木管乐器的许多半音进行乐句，有时直上太空，有时堕入深渊，荒野的号角声和奔马的节奏不时呈现；最后音乐转为二拍子，象是描写魔鬼的舞蹈，这个伯爵就在这疾速的进行中，被魔鬼赶下地狱——用弦乐器乐句下行直到乐队的深处来表现。

弗兰克的这首交响诗明显具有说教的寓意，这一方面如今是不吸引人的；只是音乐的画面描写逼真，音乐的篇幅虽长却能保持均衡，这些都是听者注意的重心。

交响变奏曲

(M.46)

弗兰克在1885年间为钢琴与乐队而写的这首作品虽然取名为“变奏曲”，但它并不象一般的变奏曲那样，先是呈示乐曲的基本主题，然后再一次次加以变奏发展。弗兰克的这首作品最主要的特点，是把两种不同的古典体裁——协奏曲和变奏曲糅合在一起：从结构方面着眼，它大致可以分成序引、中段和结尾三个部分，接近于单乐章的协奏曲，但音乐的发展在中段又运用了变奏的原则。

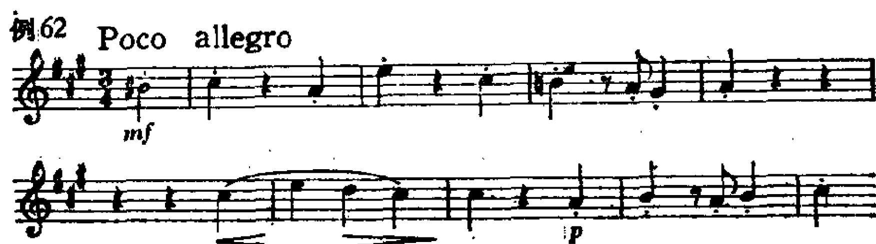
这首变奏曲的序引篇幅较长，包括两个主题的连续呈示。第一主题存在于乐队与钢琴的对答之中：乐曲从弦乐器组强有力的齐奏开始，这是一个附点节奏的乐句，完全是戏剧性的朗诵调，十分强劲有力，它的附点节奏在乐曲发展的许多段落中起着很大的作用；钢琴的答句则又是另一番样子，它更柔弱，带有探询和伤感的语气。这首变奏曲第一主题中对比性形象的对答，很容易使人想到贝多芬的《第四钢琴协奏曲》：

例61



这个主题经过几次变化反复，音乐转入大调，节拍也变换了。第一小提琴（拨奏）、长笛和单簧管（断奏）随即在定音鼓轻微的隆隆声中奏出中段变奏曲主题、即乐曲第二主题开头的乐句——这支优美

如歌的旋律具有叙事性的特点，开头仿佛从远处传来似的：



接着，钢琴以第一主题进行长段的诉述，然后，开头的对话重又出现并导入一个小高潮以结束这段序引。现在，变奏曲主题第一次在钢琴声部呈现其完整的形貌并进行六次变奏，这些变奏全不间断，这也是它不同于一般变奏曲的地方。主题的第一次变奏是乐队与钢琴逐个动机、逐个乐句的交替，这些对答衔接紧密，几乎没有一点空隙。第二变奏把主题传给中提琴和大提琴，低音提琴则提供一个固定低音的背景。第三变奏是装饰最多的一次变奏，主题在钢琴声部流畅地活动，弦乐器拨奏的和弦始终伴随着它，在后半段木管乐器还逐渐地加入演奏旋律。第四变奏用乐队全奏来陈述，非常强而有力，调性变化很多，很有戏剧性。第五变奏，主题移入木管声部，钢琴的三连音音型成为它的活跃背景。第六变奏是情绪上的一种间插，它第一次用大调来陈述主题。在这六次变奏之后又回复小调的调式，速度同时转慢，大提琴在钢琴流畅活跃的分解和弦的衬托下，象幻梦一般优柔而富有诗意地咏唱着变奏曲主题，但是在这里已经不再具有变奏的意味了。这一大段慢速度的穿插，只是为了同乐曲的辉煌结尾相对置，为进入这段结尾做好准备。最后一段以第一主题的反复发展为基础，变奏曲主题只是偶尔在低声部呈现，但它转瞬即逝，其中还有一小段华彩性穿插，虽曾带来一些对比性的沉思情绪，但总的看来这里几乎始终是欢愉、高昂和乐观的，它以充沛的活力掀起的高潮结束这首乐曲。

弗兰克的《交响变奏曲》构思独特，其艺术价值并不亚于交响曲，它是交响音乐会和钢琴家的常演曲目。

拉　罗

(Edouard Lalo 1823—1892)



法国作曲家和小提琴家爱德华·拉罗在1823年1月27日生于利尔一个西班牙血统的小官员家庭，童年时代他有幸从利尔音乐学院的小提琴教师和当地一位曾在贝多芬指挥的乐队中演奏过的大提琴师那里，接受过演奏弦乐器的严格训练，因此他最初的爱好首先是室内乐。拉罗渴望以音乐为专业的愿望得不到他父亲的谅解，在十六岁时(1839年)便毅然从家里出走，到巴黎进音乐学院学习作曲，但为期不长。拉罗的这一段生活很少为人所知，甚至连学院的档案也记载不详；只知道在二十岁到二十五岁时，他的主要兴趣依然是室内乐，他写过重奏曲和客厅风格歌曲，但不成功。很长时间他只靠教课和在1853年创建的阿米戈-雅卡尔(Armingaud-Jacquard)四重奏团拉小提琴或中提琴过活。

1867年，在经过十年光景的创作停顿之后，拉罗根据席勒的主题着手为参加比赛而写作歌剧《费斯柯》，但既未获奖也没有得到演出的机会，只是后来作者曾利用其中一些素材改写出其他作品。若干年后，拉罗转而创作器乐作品，效果就大不一样，他的《嬉游曲》(1872年)、《西班牙》交响曲(1873年)和其他几首小提琴协奏曲、《挪威》狂想曲(1881年)和《g小调交响曲》(1885—1886年)等，都受到听众由衷

的欢迎。与此同时，拉罗还是没有放弃写作歌剧，他的新歌剧《伊斯城王》从 1875 年开始一直到 1887 年共历时十三年方始完成，这部作品经历过漫长的坎坷岁月，到 1888 年演出成功并得奖时，拉罗已满六十五岁，离死期也已不远了。他的最后一部未完成的歌剧《扎克雷农民起义》后来由法国作曲家科卡尔（A.Coquard，1846—1910）续写完成。

普法战争激起的热情，促使以圣-桑等人为首的一些爱国作曲家，在 1871 年组织起旨在复兴法国本民族音乐文化的法国民族音乐协会，拉罗同弗兰克、吉罗（E.Guiraud，1837—1892）、杜布依斯（T. Dubois，1837—1924）和福莱等，都是当时的协会委员。拉罗为法国音乐添加了圣-桑所缺少的热情气质，还有同精致与巧技相结合的节奏活力，以及法国人性格中在表达感情方面所固有的那种反应迅速而清晰的特点，此外便是对异国情调的一股压抑不住的倾心和对诗意想象的强烈意向。如果说，法国作曲家达维德（F.C.David，1810—1876）在1844年，即在李斯特开始创作他那一系列交响诗之前，便在他的交响颂歌《荒漠》中把东方情调引入法国音乐厅的话，那么，拉罗则更有信心地发展这种异国趣味，使之成为后来法国音乐的最显著的特征之一。他的《西班牙》交响曲、《挪威》狂想曲、《挪威》幻想曲、《俄罗斯》协奏曲以及舞剧《纳木那》中的片段，都显示出如画的倾向——这在夏布里埃、德彪西、拉威尔、施米特和鲁塞尔等法国作曲家的许多不同作品中都得到进一步的强调。因此可以说，拉罗在管弦乐色彩运用方面，乃是法国音乐界年轻一辈的直接先驱。

拉罗在晚年因紧张创作，身体相当虚弱，他在写作舞剧《纳木那》的当儿，就曾因体力不支而患过瘫痪病，1892 年 4 月 22 日终因心脏病突发而在巴黎辞世。

《西班牙》交响曲（d 小调）

（作品第21号）

拉罗的小提琴协奏曲共有四首。1872年写出的《F大调第一小提

琴协奏曲》，经西班牙小提琴家萨拉萨蒂（P.Sarasate，1844—1908）首演成功后，拉罗决心根据萨拉萨蒂的气质特点另写一首新的协奏曲，并题献给他，这就是取名为《西班牙》交响曲的第二首（1873年）。另外两首是《挪威》幻想曲（1880年）和《俄罗斯》协奏曲（1883年）。拉罗的协奏曲创作，除上述为小提琴而写的四首外，还有一首《d小调大提琴协奏曲》（1877年）和一首《c小调钢琴协奏曲》（1889年）。在他的全部协奏曲中，要算是《西班牙》交响曲最为闻名。

拉罗的第二首小提琴协奏曲之所以称为“西班牙”，显然是为的强调其中的音乐素材特具的西班牙色彩。这首作品的篇幅较长，比一般三乐章结构的协奏曲还多出两个乐章（共有五个乐章），而且，独奏小提琴声部的处理也不同于一般协奏曲（例如，没有华彩乐段等），可能正是因为这样，作者才把它称为“交响曲”，但究其实质，更象是带有小提琴独奏声部的管弦乐组曲。1875年，这首作品由萨拉萨蒂首演时曾略去其中的第三乐章，因此后来的许多演出几乎都照此办理，个别小提琴演奏家也有保留第三乐章的做法，但对其他乐章则略有删削。

第一乐章用奏鸣曲形式写成，是全曲中情绪最饱满而强烈的一章。乐章的基本主题包含两支旋律，前一支旋律刚健有力，充满蓬勃的朝气。旋律中的基本动机是整个乐章的基础，先由乐队和独奏小提琴交替奏出，至于这一旋律的完整形貌只是在随后才接着呈现。后一支旋律从独奏小提琴的上行音阶开始，旋律中间插着三连音的抒情进行，还用弦乐器拨奏在伴奏中予以支撑：

例63

1. Allegro non troppo



2.

f espress.

f

乐章的第二主题由独奏小提琴从♭b小调转入♭B大调，这是歌曲性的抒情旋律，它丰富了前一主题第二支旋律所拥有的那些美质：



但是，这支美丽的旋律还未及发挥，第一主题的主导动机又回来了，这是发展部的开始。拉罗早年在弦乐器演奏技术方面苦练的基本功和参加弦乐四重奏的活动，使他透彻掌握弦乐器（特别是小提琴）的各种可能性和效果——所有这些，都在这一乐章中找到了用武之地；他驾驭乐队的令人惊羡的能力，他那丰富的想象，也都在这里大显身手。这里有华丽的小提琴演奏技巧，处处给人一种精力充沛的感觉，用以结束这一乐章的最后一段尾声表达出的那种生动而辉煌的效果，尤其是这样。

第二乐章是一首华丽的诙谐曲，采用三段体曲式写成。乐章从一小段引子开始，在这里，弦乐器用拨奏的方式轻声奏出的轻快旋律，以及全乐队时常在非节拍重音上着重强调的和弦穿插，已经为乐章先安排好一种富于西班牙色彩的欢愉背景。接着，西班牙民谣风格的第一主题由独奏小提琴奏出时，由于这一背景的衬托也显得越加绚烂，越加华丽：



乐章中段转入c小调，速度转换频繁，旋律的进行虽然抒情而甜美，有如小夜曲一般，但它那比较阴暗的感情却给原来第一主题焕发的光辉蒙上一层忧郁的暗影。

例66 Poco piu lento



不过，中段第二主题插入的时间并不久长，现在，独奏小提琴的一个旋转式音型，转化为一个上行的音阶，然后便是乐章基本主题的再现。先前的三连音音型又来了，音乐在情绪色彩和小提琴演奏技巧等方面所形成的对比，使这一美丽的乐章显得更有魅力。最后，这一乐章以独奏小提琴持续不断的颤奏与弦乐器平静的拨奏作为结束。

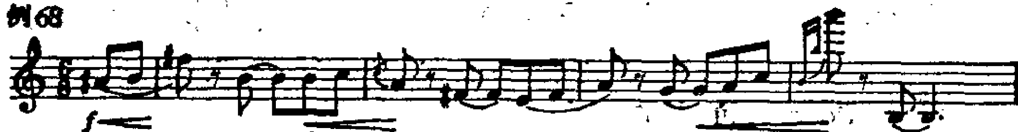
第三乐章是一首间奏曲，同样采用三段体曲式，它的西班牙情调在全曲中最为突出。在乐章一小段引子中，乐队用三连音和二连音的交替，预先提供乐章特定的节奏背景，而当独奏小提琴进入时，它起先依然承继引子的那种不祥的阴暗色彩，但随即逐渐变得情绪开朗起来。

例67 Allegretto non troppo



乐章中段感情奔放，它的主题似由基本主题变化而来，其伴奏中的节奏型更是如此；这新主题曾不断得到发展，并在进入高潮时转入基本主题的再现。乐章的结束同前一乐章颇为近似。

例68



第四乐章的基本主题随乐队徐缓而沉重的短小前奏之后，立即由独奏小提琴奏出，它同样是一支缓慢和忧郁的旋律，带有极其孤独和感伤的色彩。在主题的反复陈述中，有一段时间情绪显得活跃一

些，旋律的进行也较前壮丽，之后，独奏小提琴的半音阶进行又引回乐曲开始时那沉思般的乐句，这基本主题的再现篇幅有所压缩，但由于伴奏中附点节奏（定音鼓和低音弦乐器）的强调，忧郁的情绪只是有增无减。



最后乐章是一首快速度的辉煌回旋曲，充满着轻松愉快的欢乐情绪，小提琴独奏的技巧有着最大限度的发挥。乐章的引子有一个类似萨尔塔列罗舞曲的持续不变的节奏型，先由大管奏出，然后中提琴、双簧管和法国号逐一加入，最后扩及全乐队；这个固定节奏型为乐章预先创造了一种喧闹活跃的气氛。随后，就在这一背景上出现的回旋曲主题，原是西班牙一首民间歌曲《银匠》的旋律，它的进行轻捷泼辣，满是勃勃生气，既华丽又有魄力：



这是贯串全乐章的基本主题，它以变化或者装饰的形貌屡次呈现，有时则变成感情奔放的经过句。同古典的回旋曲不一样，穿插在这一基本主题之间的对比性素材，具备独立个性的主题只有一个，这个副主题也完全是西班牙音乐的模拟，仍由独奏小提琴带出：



在此之后，速度突然加快，急冲向前的音阶和颤奏，引回乐章开头的舞曲性旋律，它的辉煌发展最后导致狂舞般的高潮以结束这一首协奏曲。

d小调大提琴协奏曲

拉罗的这首唯一的大提琴协奏曲，保有同他那驰名的《西班牙》交响曲一样的艺术水平，其中在主题发展方面，也有高度的技巧；作者对弦乐器的熟练掌握以及受德国室内音乐(以瓦格纳为核心)的深刻影响，都在这一首协奏曲中明显反映出来。这首作品套用传统的古典曲式，但富于强烈的浪漫主义色彩，也部分反映出西班牙的乡土气息。

这首协奏曲有一个显著特点，即其中三个乐章都由两个对比性段落组成。第一乐章采用奏鸣曲形式，作为对比的两个段落比例虽不相称，但效果显著：前者是乐章的引子，在这里，乐队强奏的西班牙风乐句同独奏大提琴宣叙性的自由陈述相交替，情绪渐次高昂，非常富于戏剧性。后一段即奏鸣曲形式的庄严快板部分，按惯例又有两个对比性主题：第一主题由独奏大提琴奏出，它那急剧上行的倾向和饱满的力度，使它在整个乐章始终居于主导地位；相对地说，第二主题是抒情而甘美的，它在发展部中虽有所发挥，但同乐章基本主题的威势却无法匹比。这两个主题素材按奏鸣曲形式的结构原则发展和再现，引子中的合奏音型则多次插入，使乐章的总的气氛越加强烈，乐章的结束相当华丽。

例72



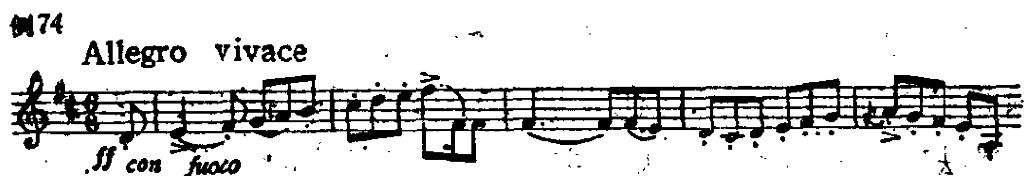
如果说，第一乐章的格调相当近似舒曼的同类作品的话，那么，后面的第二和第三乐章则更接近于意大利的协奏曲风格，或者说法国人心目中的意大利风格。第二乐章取名为间奏曲，也有两个对比性段落。前者为小行板速度，独奏大提琴在带弱音器的弦乐器音型提供的背景上奏出的主题，犹如一曲悲歌，它的进行优美，但略带感伤情绪。后一段从快板转入急板，首先在速度上已经形成明显对比，这里情绪活跃，主题具有西班牙舞曲特点，伴奏中弦乐拨奏和长笛断音的固定音型十分突出，节奏和色彩都非常迷人。整个乐章就以这两个主题的两次更替构成。

例73



最后乐章是一首回旋曲，也用一段宣叙调风格的慢引子相衬托，其中独奏大提琴奏出的旋律近似哈巴涅拉舞曲。随后出现的回旋曲主题也有西班牙风味，由独奏大提琴奏出：

例74



作为回旋曲主题的穿插，还有两个副题，其中一个同萨拉萨蒂的《西班牙舞曲集》中的《哈巴涅拉》一曲几乎同出一源；另一个则同单簧管进行对位的交织。全曲在乐队掀起的高潮中结束，效果极为辉煌。

例75



歌剧《伊斯城王》序曲

拉罗的歌剧《伊斯城王》初稿早在1878年便已完成，但是由于一系列挫折，包括剧院经理始终拿不定主意，一直没能上演；1881年后作者又多次加以修改，到1887年才最终完成。这部歌剧的序曲，还有其中若干唱段，虽然同样几经修改，但在歌剧首演之前已常有演出，因此较全剧更早为人所知。

拉罗这部歌剧的脚本，取材于布列塔尼地区的一则传说：伊斯城王有两个女儿——玛格丽特和罗泽恩，都爱上一位青年骑士米里奥，但这骑士早已远离故国，据说且已葬身异邦。伊斯城王同邻城王子常有交战，为了求得苟安，他竟答应将玛格丽特许配给敌城王子；玛格丽特为此感到十分气恼，因为她爱的是米里奥。正在这时，米里奥突然回到城里，可是他选中的却是罗泽恩；出于妒忌而发狂的玛格丽特遂同敌军密谋，打开护城水闸，放水淹没全城。在由此引起的一场混战中米里奥打死了邻城王子，玛格丽特终于悔恨投水自尽，最后伊斯城的守护神在水面上出现，他喝令海水退去，伊斯城安好无恙。

歌剧《伊斯城王》序曲用奏鸣曲形式写成，它同整部歌剧的总的情绪保有密切联系。其中不时呈现的号角合奏，是连接诸主题的纽带，它表达出歌剧中交战场面的气氛，此外，序曲引用歌剧中三个咏叹调的旋律，则概括体现剧中主要登场人物——米里奥和伊斯城王两个女儿的形象。乐曲开始时，弦乐器齐奏在不宽的音域中的蹒跚进行和双簧管的一个如诉的乐句，色彩黯然而神秘。接着，音乐从d小调转入同名大调，单簧管独奏的这段旋律，摘自米里奥在歌剧第一幕中一个咏叹调“如果阳光普照”，它的进行优美，体现出这位骑士的柔情的一面：

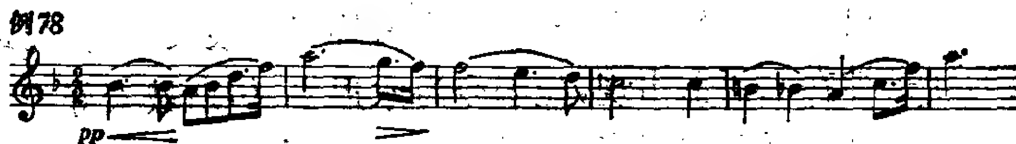
例76



随后，四只小号的强声合奏，结束了这一小段引子，并引出呈示部的第一主题——这是一个感情炽热、奔放和外露的旋律，它借用玛格丽特在第二幕中的一段咏叹调“如果你突然来到”，用以表达歌者对米里奥的热切思念和爱恋之情，它的基本动机在主题的反复呈示中就已获得发展，从而掀起感情的汹涌浪潮：



高潮过后，力度骤然减弱(pp)，先前那个号声合奏的音型，从小号转递给木管乐器，用比较柔顺的音响为第二主题的出现在情绪上预作准备。象前一主题一样，这一新主题也用弦乐器齐奏的方式奏出，它的速度较慢，篇幅较短，但也是一种热情的表抒，同前一主题互为补充，却不形成对比：



乐曲的发展部非常简单，这里只有第一主题的基本动机和号声的三连音节奏型的小发展，还有一小段类似赋格段的穿插，总的说来并没有达到一般交响发展的规模。但在再现部中，位于两个主题之间插入的新主题却很突出，这是大提琴的长段独奏，取材于罗泽恩的咏叹调“为什么默默遭受痛苦折磨”，情绪一往情深：



序曲的尾声用米里奥的高昂战歌为基础，这同时是对守护神的谢恩颂赞，情绪欢腾狂热。拉罗的这首序曲自从 1888 年整部歌剧初演成功之后，几乎成为巴黎的交响音乐会每年必演的曲目之一。

圣-桑

(Camille Saint-Saens 1835—1921)



法国作曲家和管风琴家卡米尔·圣-桑,在1835年10月9日生于巴黎一个官员家庭,他生下才刚三个月,父亲便已去世。圣-桑的音乐才能很早就已显露,简直象莫扎特一样可以称为“神童”:两岁半开始学钢琴,三岁学乐理,四岁半便能当众参加演奏贝多芬的小提琴与钢琴奏鸣曲,五岁时写出最初的歌曲和钢琴曲,六岁时读莫扎特的歌剧《唐·璜》管弦乐总谱,就象读一则动人的故事那样津津有味;十岁,他举行第一次钢琴演奏会;1848年,十三岁的圣-桑进巴黎音乐学院学习管风琴和作曲,都曾分别得奖,他之所以没有获得罗马大奖,只是因为当时他年龄还太小,才十七岁。1853年,圣-桑离开音乐学院后,尽管他年纪还轻,却已能跻身于专业音乐家之列:他的《第一交响曲》在这一年上演成功,引起音乐界的轰动,柏辽兹就此评论说:“这个年轻人什么都懂,只是缺少经验。”同年,他谋得教堂管风琴师职位,先后工作了二十四年,成为当时著名的管风琴演奏能手之一,到过巴黎的著名音乐家,包括克拉拉·舒曼、萨拉萨蒂和安东·鲁宾斯坦等,都曾赶赴教堂聆听他的演奏。

圣-桑的创作几乎涉及音乐的所有体裁和形式,他的作品数量众

多，但是风格时有变易。早在四十年代，他皈依当代古典和浪漫主义音乐传统，后来他显然受到柏辽兹、李斯特和瓦格纳的影响，六十至八十年代，即他的创作最有成果的年代，他的音乐也显得最有个性，常是热情的自由幻想同古典的完整形式、音乐的发展逻辑、纯法国式的典雅相结合。他反对宗派性的创作组织，不同意对音乐艺术的狭隘理解，因此，他没有创立自己的体系或流派，正如他自己所说："我所喜爱的不是巴赫，不是贝多芬，也不是瓦格纳，我所喜爱的是艺术。归根结底，我是一个折衷主义者。"但是，圣-桑的美学思想无疑对年轻一辈作曲家发生影响，他告诫年轻人不要为那种错误的倾向所诱惑，他说："不管你想成为怎么样的人物，你应该是法国人，你是属于你的时代和你的国家的。"不过，圣-桑本人在理论与实践问题上也有矛盾，有时为了求得形式的完整，他也会牺牲作品的内容，因此，许多作品显得缺少深度。关于这一点，他在回忆比捷时不无痛苦地写道："我们所追求的目的各不相同——他首先是找寻热情与生活，而我则热中于风格的纯正和形式的完美。"圣-桑的寿命很长，他是柏辽兹的年轻的同时代人，同时又亲眼看到了拉威尔的创作成就和年轻的斯特拉文斯基在巴黎享有的盛誉。圣-桑在1921年12月16日即在德彪西死后三年在阿尔及利亚的阿尔及尔逝世。他在二十世纪虽然经历了二十多个年头，但在这段时间创作的许多作品，却没有一部经受得住时间的考验，他完全是属于十九世纪法国音乐艺术的典型代表。

圣-桑的学识渊博，兴趣多样，掌握多国语言，除音乐和姊妹艺术外，他还热心研究哲学、天文、考古、动物和植物等学科。为宣扬法国作曲家的创作和确立法国音乐生活的民族精神，他在1871年于巴黎发起组织法国民族音乐协会，亲自担任协会的第一任主席。他在1861—1865年间曾在瑞士作曲家和音乐教育家尼德梅亚(L.Niedermeyer，1802—1861)在巴黎创立的学校担任钢琴教授，福莱就是他的学生之一。他的钢琴演奏活动长达七十五年，直到他逝世的那一年，还指挥他的最后一次管弦乐音乐会的演出。他经常到世界各地旅行，有时对一个城市进行多次访问，他在频繁的演奏旅行中，广为传

播法国音乐作品，并悉心研究包括非洲、美洲和亚洲在内的一系列国家的民间音乐创作，他的作品与此相关的计有《非洲》钢琴幻想曲、《阿尔及尔》组曲（钢琴与乐队）、《埃及》钢琴协奏曲、《阿拉伯》随想曲（两架钢琴）、《意大利回忆》（钢琴曲）、三首布列塔尼主题狂想曲（管风琴）、波斯歌曲和葡萄牙船歌等。

圣-桑在世时曾获得荣誉勋位（1868年），并被选入法兰西研究院（1881年），英国剑桥大学还授予他荣誉博士学位（1893年）。

第三交响曲（c小调，兼用管风琴）

（作品第78号）

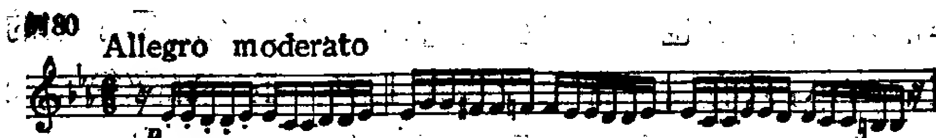
圣-桑一共写过五部交响曲，但由于作者自己过早地否定早期的两部交响曲，把它们从作品目录中一笔勾销，因此，现今的这部《第三交响曲》，实际上是他在1886年写成的最后一部，所以有时也被称为《第五交响曲》。这部交响曲是圣-桑的最通俗、而且可能也是最伟大的一部作品，作者自己也说，在这部作品中，他已经竭尽了他的所能；在他的交响曲中，只有这一部至今还在上演。圣-桑的《第三交响曲》是应伦敦爱乐协会之约而写的，同年五月在伦敦初演时，由作者亲自指挥。

圣-桑作品拥有清澈、严谨、均衡和精致等特点，都同法国的古典传统有联系，但是，圣-桑的作品还有其可贵之处，首先是他敢于创新和不畏避表达强烈感情，因此，他使法国器乐音乐得以从第二帝国时期以来崇尚典雅与精致之中解脱出来，而汇入整个欧洲音乐发展的主流——浪漫主义中去。弄清楚这一点，我们便可以看出，圣-桑为他的这部交响曲写上"纪念李斯特"的辞句，完全不是偶然的。因为十九世纪末叶法国音乐生活的复苏和在1900年之前法国得以成为国际音乐潮流的先锋，显然同李斯特这位浪漫主义的播火者的影响不无关系。

圣-桑的《第三交响曲》，就其传统的法兰西素质而言，可以称为

浪漫主义作品：它把传统的四乐章结构，综合成两个极为扩展的乐章；它采用李斯特的单主题原则，自由变化和发展这基本主题，以使乐章与乐章之间保持内在的联系；还有，其中的配器色彩、旋律与和声造成的心理紧张度，以及容易使人想到舒柏特、甚至于瓦格纳的风格的一些细节——所有这些，都是它的特别明显的浪漫主义特点所在。关于这部交响曲，作者在初演时曾就其内容和结构亲自著文进行分析，自此之后，一般的介绍大都以此为主要依据。

第一乐章实际上包含传统交响曲的前两个乐章，由中庸的快板(Allegro moderato)和稍慢的柔板(Poco adagio)两大段落组成，只是前一段控制着自身的发展，为后一段的进入做好充分的准备。乐章从几小节抑郁而缓慢的引子开始，这里黯然而紧张的情调很容易使人联想到瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》第三幕的前引，但其中与弦乐器交替短暂呈现的木管乐器动机，只是到后来才获得了发展。紧接着，乐章第一大段的第一主题，或者说全曲的主导主题，随即由弦乐器组奏出。起先，它象耳语一般轻柔，情绪既忧郁又激动，舒柏特的《未完成交响曲》的开头，也有这样的效果：



这个基本主题曾以许多变形重现而贯串着整部交响曲，而现在，它只是改由木管乐器复奏而已。接踵而至的第二主题显得更为平和宁静，很明显，它是引子动机加快速度的一个变形：



这个主题同第一主题同时结合在一起稍加发展之后，又以独特的方式由乐队全奏重现，但为时不长，第一主题的第二次变形便把引

子的那些忧郁的音列不时卷入它那永不停歇的进行中来。嗣后出现的各种不同的插句，使音乐的情绪渐趋平静，并自然地转入乐章的后半部分——相当于一般交响曲的第二乐章。现在音乐的速度转慢，调性改为♭D大调，这里的主题仍由弦乐器奏出，但用管风琴的持续和弦给予撑持，情调极为平静，有如深沉的冥想：



后来，这一主题转由单簧管、法国号和长号复奏，以弦乐器的分奏相伴；而在小提琴的奇特而细巧的变奏（阿拉伯装饰风格）之后，乐章前半段基本主题的第二个变形重又呈现，这时它不但如前那样活跃，而且对前半段音乐的回顾还因不协和和声而显得更不安定。然而，柔板的主题很快地也回来了，这一次它还是位于弦乐器上，但除管风琴的和弦伴奏外，还可以听到前些段落中的那些持续不断的三连音节奏。这一乐章的尾声，用作者的话说，“气氛有点神秘。”

象前一乐章一样，第二乐章实际上也含有诙谐曲和终曲这两个分明的段落。乐章从一个精力旺盛的乐句开始，第一乐章基本主题的第三次变形立即随之重现，但是现在它比以往任何时候都更激越，而且只着重表达随后骚动的急板乐段（Presto）直接披露的那种近乎着魔的幻想形象。在这段急板中，钢琴闪电般疾速的琶音与音阶，在乐队的切分节奏伴随中，不时在变换着调性色彩（F、E、♭E、G），但是这调性游戏终于给弦乐器上一个富有表情的乐句打断了：



这两个段落又相继反复呈现，在这急板第二次出现时，先头并无

多变化，但它几乎从一开始便由长号(还有大号与低音提琴)奏出一个新主题，它阴沉、严峻，同第一个怪异的急板全然不同。



这里是两种形象的明显对抗，结果以后者的失败告终。这新乐句升到乐队的绝顶，并在那儿停住，就象在高高的蓝空中一般。此后，第一乐章基本主题的粗略重现，便把音乐转入交响曲的终曲部分——庄严(maestoso)。现在，已经接近安宁与崇高理想的最后胜利的时刻，第一乐章的这基本主题以全新的面貌由弦乐器(分奏)和钢琴(四手联弹)奏出，并即由管风琴与全乐队复奏，形成全曲的高潮。接下的发展以一个三小节的节奏为基础(赋格段)，此外还有一个平静的田园诗式插段(木管乐器)两次反复呈现。然后以小提琴奏出的第一乐章基本主题的最后一次变形(节奏放宽)为先导，进而构成这一乐章的辉煌尾声，来结束这部独特的作品。

交响诗《翁法勒的纺车》

(作品第31号)

圣-桑在七十年代创作的称为交响诗的管弦乐作品共有四首，无论从创作的年代或者从音乐的角度看来，都是位于李斯特同理查·施特劳斯的交响诗之间的同类作品。圣-桑的这四首交响诗，有三首取材于古希腊神话——《翁法勒的纺车》、《法厄同》和《赫克勒斯的青年时代》，但最著名的一首却是《骷髅之舞》。交响诗《翁法勒的纺车》是圣-桑的第一首交响诗，完成于1871年，原先是一首钢琴回旋曲。

希腊神话中的赫克勒斯(Hercules)，据说是宙斯同阿尔克墨涅所生的儿子，由于赫克勒斯一生下来便不见容于宙斯的妻子——众神之母赫拉而被遗弃，不料因此反倒造成机会，使赫克勒斯得以啜吸到赫拉的乳汁而成为巨人，并获得永生。赫克勒斯蒙受诸神许多厚赐，

他也为诸神完成许多业绩，包括消灭陆上与海上的许多怪物，进出过地府和释放被囚的普罗米修斯等，后来赫克勒斯因误杀人，曾遭神谴得病，神谕必须卖身三年为奴，方能痊愈。《翁法勒的纺车》所描写的便是赫克勒斯的这段经历：赫克勒斯被卖给吕狄亚的女皇翁法勒为奴，但他继续造福人类，在他的女主人的国境内为民除害，翁法勒赞赏他的勇敢，招赘他作丈夫，但同时又要羞辱他，令他穿吕狄亚妇女的华美服饰，同侍女们坐在一起纺纱，赫克勒斯因迷于她的姿色，完全按照她的命令行事。

圣-桑写交响诗，套用李斯特的手法，即用一个特定的标题作为作品的基础，但是圣-桑对标题性手法又有他自己的见解，他说："音乐本身是好是坏，这才是问题的本质所在。一个作品有没有标题，不会使音乐变得更好或更坏……不管一个人知道主题与否，描写性的音乐总是有趣的，但是如果纯音乐上的乐趣，能再辅以大胆依然预定的途径去进行想象的这一乐趣，音乐的魅力将会更大。"圣-桑的这一理论，在他的四首交响诗中都付诸实践；为此，作者在总谱上写道："这首交响诗的主题是女性的魅力，弱者对抗强者的胜利斗争。至于纺车，只是一个媒介，仅仅因为它的节奏和乐曲总的特点才用上的。"换句话说，这首交响诗并不试图叙述故事的微末细节，仅只是描写故事的诙谐性气氛而已。

交响诗《翁法勒的纺车》篇幅较短，它很自然地可以分成三段。乐曲开始时有一小段引子，加弱音器的小提琴和长笛交替呈示的琶音音型以及随后出现的六连音动机，就是纺车急剧转动的富于特色的模仿，而从伴随纺车音型的固定节奏转化出来的第一主题，则特别强调优雅与柔和的一面——这样的形象性描写最易激起听者的想象，而且无疑地作者通过赫克勒斯的纺车想要强调表达的，事实上还是翁法勒的魅力的作用。

例85



随着主题的切分发展，音乐的力度也有起伏，富于想象的听者似乎还可以听到侍女们嘲弄赫克勒斯的笑声穿插其间哩！乐曲的第二段正如作者在总谱扉页中所着重指出的那样："对作品的细节感兴趣的听者，可以听到赫克勒斯的怨叹之声；他身为奴隶，他又无力摆脱这个窘境。"这里是低音弦乐器、大管和长号在交错节拍中好象十分费力地进行的乐句，它的情绪表达也是这样：

例86



但是，赫克勒斯诉说不尽的哀叹终于被翁法勒的嘲笑所打断，这是双簧管咏唱的另一支主题（第三段），它说明赫克勒斯在纺车前尽管费尽力气，却全是徒劳，他所得到的只是侍女们和翁法勒的讥笑和嘲弄而已：

例87



很快地，翁法勒重又吩咐赫克勒斯继续干活，纺车又活动起来了，现在出现的是听者早已熟悉的那些音乐素材，但显然比前更富于诙谐效果。这里似乎还有翁法勒同赫克勒斯的对话，也有继续不断的嘲笑声穿插出现，赫克勒斯不停地在纺织，累得精疲力尽，最后整个作品就在这逐渐轻弱和有气无力的纺车声中悄然结束。

交响诗《骷髅之舞》（《死神之舞》）

（作品第40号）

死神曾经是中世纪和文艺复兴时期常见的主题，例如德国画家

荷尔本(H.Holbein,1497？—1543)在他的木版画《死神之舞》中，就曾把这死神描绘成敲击中世纪古木琴的可怖形象。古典主义是启蒙的时代，很自然地并不提倡应用类此感情过分夸张的主题，但是当浪漫主义转而从中世纪汲取灵感时（正如近世古典主义转向古代一样），死神重又吸引了艺术家的兴趣。早期浪漫主义为了对抗十八世纪的理性与启蒙，甚至连带有恐怖与怪诞这一类近乎病态的偏见，也成为当时的风格特征之一。圣-桑的《骷髅之舞》，看来并非从荷尔本的画作取材，而是依据法国诗人卡扎里斯（H.Cazalis,1840—1909）的同名幻想诗作写成，圣-桑原先把这个题材写成一首歌曲，但因它的旋律有点难唱，又把它改为管弦乐曲。至于卡扎里斯的原诗，如今看来的确比较粗鲁，而且也已过时，因为第二流的文学作品总是经不住时间的考验，但为了便于了解圣-桑这首作品的内容，我们还是把这首诗用散文的格式译述如下：

"吱格，吱格，吱格，死神合着节奏，
用踝骨在墓石上敲打拍子；
他在午夜拉小提琴，
吱格，吱格，吱格，奏出一首舞曲。
寒风呼啸，夜色苍茫，
椴树下传出声声呻吟；
暗处闪忽着骷髅的白色身影，
他们裹着宽大的寿衣飞奔乱跳。
吱格，吱格，吱格，个个跳跳蹦蹦，
舞者的白骨格格作响。

× × ×

可是，别作声，公鸡已经报晓，
他们突然停止跳舞，慌慌张张，东逃西窜。"

以好嘲弄出名的圣-桑就是围绕着这样一个相当明确的标题，怀着一种可怖的寓意，来构筑他的这首作品的。这是一则古老的神话

所叙述的万圣节之夜，据说每年十一月一日，所有的鬼魂在午夜里都聚在一起狂歌乱舞。乐曲开始时，竖琴在弦乐器持续和弦的陪伴下，准确地拨出十二个附点二分音符，宣告“鬼魔的时辰”已经到来，墓地的石门随即大开，众鬼魂都从自己的墓穴里爬出来，为首的一个拿着一把小提琴，这就是死神。现在，他正在调试他的乐器——按作者的要求，乐队的独奏小提琴的调弦比较特别，它的第四根弦（E弦）调低半音（成♭E），同第三根琴弦（A弦）构成一个减五度音程，因此给人一种古怪的感觉。接着诸鬼魂的群舞便开始了：

例88



这是乐曲的第一主题，主要是急骤的八分音符音型，全是断音，作者标明是一支圆舞曲，但它的节奏却刻板、鲁莽，加上长笛独奏，使音乐更加显得阴森和惨淡。乐曲的这一主题改由小提琴声部复奏后，独奏小提琴立即奏出乐曲的另一主题。同前一主题形成鲜明对比，这里的旋律进行流畅、连贯，带有一种嘲弄式的热情，但它的小调调性和圆舞曲式节奏则同前一主题保持一致：

例89



这两个主题以各种不同的戏剧性笔法和巧妙的技巧进行无数次的变奏反复，其中当木琴参加演奏旋律时，好象有意模仿骷髅跳舞时用脚踝骨击墓石的声响，从而更逼真地再现了弹奏中世纪古木琴的死神形象。此外，还有另一支旋律穿插在这两个主题的发展之间，这是对中世纪歌调《愤怒的日子》(Dies Irae)的滑稽模仿——这首原来属于罗马天主教安魂曲的部分歌调，现在改为大调并被纳入圆舞曲的轨道，用来作为对死神的颂赞：



这段音乐有时借第二主题本身的赋格式进行来发展，有时用半音阶乐句的穿插以强调阴风呼啸和鬼魂悲鸣，甚至也可以想象为幽灵的狞笑，到乐曲的最高潮，则是第一和第二主题的对位结合。舞蹈的旋风越刮越猛，力度越来越强，气焰越来越嚣张。但是，狂乱的舞蹈突然中止，法国号的和弦暗示了黎明的微曦，双簧管立即模仿雄鸡的啼叫，象征诸鬼魂竞相逃入各自墓穴的神秘和弦渐次减弱并消失，只有死神的小提琴勉强发出几声有气无力的哀鸣，遂即也在神秘的簌簌声中隐去。

《骷髅之舞》创作于1874年，翌年初演后便使作者的声名传遍全欧。无疑地，《骷髅之舞》是圣-桑的流行最广的作品之一。

动物狂欢节

圣-桑本性幽默，喜欢打趣，曾以粗俗模仿意大利歌剧以自娱，但他的这种过分的幽默感有时达到可憎的程度。更有甚者，他特别喜欢作品的漫画化倾向，有时变成以篡改他人作品以发挥自己的怪诞想象为乐事，这方面，他的《动物狂欢节》便是一个突出的例子。圣-桑这一方面的作品，常常比较肤浅和油滑，较多的是大量写作技巧的炫示，但很少有深度。

圣-桑的《动物狂欢节》作于1886年，用两架钢琴和管弦乐队演奏，乐曲的副标题叫做“大动物园幻想曲”。这部作品是作者专为自己闹着玩儿而写的，由于其中引用其他作曲家的一些曲调，大都经过并非善意的改动，常常带有讥讽的意味，因此，当作者在世时，除在1887年2月在巴黎秘密为作者的朋友演出过一次外，圣-桑禁止在他生前演奏或出版这部作品，唯独其中的“天鹅”一曲可以例外。圣-桑这部作品的离题发挥，是人们经常注意到的一个方面，但另一方面，这部作品为许多动物所做的性格化描写，却又是十分逗人喜爱的，它

说明了音乐即使是单纯的模仿，也能够达到何等逼真的程度。《动物狂欢节》的结构类似组曲，由十四段音乐组成。圣-桑死后，人们看到他的遗嘱已经取消对这部作品的各种限制，自此之后，《动物狂欢节》便作为一套管弦乐组曲经常出现在各国音乐会舞台上。

(一)引子与狮王进行曲——两架钢琴从弱转强的和弦颤奏，是兽王出场的威武先导，我们还没有看到狮子的身影，但在弦乐器组中已经可以听到它那一阵强过一阵的咆哮声，这就是全曲的引子。接着，音乐的速度转快，两架钢琴模仿的是军号的合奏，这种合奏作为王公贵族出场的信号，一般听众都已熟知，而兽王呢，它居然也讲究这样的排场。随后，这只狮王便在威武的进行曲声中出现了，这进行曲曲调颇具东方风味，但不知作者是否有所特指。狮王的出巡由主题的反复进行来表现，它的仪仗队(军号合奏的模仿)经常跟在它的身旁，这狮王也不时用吼叫来显示它的威风(钢琴和低音弦乐器的半音进行乐句)。

例91



(二)母鸡和公鸡——这段音乐很短，纯粹是声音的模仿——钢琴和小提琴此起彼落地模仿母鸡的咯咯叫声，钢琴和单簧管则用另一音型仿效公鸡报晓。这里的母鸡音型是从拉摩(J.ph.Rameau，1683—1764)的一首著名钢琴曲借用过来的，拉摩虽然认真尝试模拟自然的声响，却没有任何逗乐的因素，一般也不把他的这首乐曲当作谷仓家禽的形象化描写，而是把它当作纯音乐作品看待，即把它看作一个效果未必良好的动机的"发展"。

例92



（三）野驴（敏捷动物类）——描写一些快脚动物的奔跑。作者把原来的标题“敏捷动物类”改为副题时，特指中亚细亚草原的野驴，它的奔跑只用两架钢琴的快速乐句来体现。有趣的是，这些乐句自始至终几乎没有变换过节奏和力度，喜欢挖苦人的圣-桑在这里明确无误地嘲弄那些在技巧上看来令人眼花缭乱的钢琴表演者——这些人的音乐素质要是能够象他们的运指功夫那样灵巧伶俐，倒是会成为音乐家的。圣-桑是一个道地的钢琴家和管风琴家，因此，他对钢琴演奏上那种刻板和机械的训练特别反感，在这组作品的十四首乐曲中，他两次把它当作讽刺的对象，这并不是偶然的。

（四）乌龟——同前一首快速度的乐曲形成鲜明的对比，现在是乌龟在庄严的行板中沉重缓慢地爬行。在钢琴伴奏单调的搏动——即用同音反复的三连音音型组成的背景上，弦乐器在低音区齐奏的主题，借自奥芬巴赫（J.Offenbach，1819—1880）的轻歌剧《奥菲士在地狱》的一支轻快舞曲曲调，这支曲调原来速度之快几乎令人头晕目炫，但圣-桑在这里改用很慢的速度演奏而加以丑化：

例93



（五）象——这里由钢琴提供圆舞曲的节奏背景，而独奏低音提琴则用以演奏一支相当笨拙的旋律；圣-桑在此处甚至是恶意多于打趣地引用了柏辽兹戏剧传奇《浮士德的沉沦》中一首《仙女之舞》的一个主题。其中低沉的音响、粗笨的步伐以及滑稽的舞姿，的确会使人惊佩圣-桑这一巧妙是篡改和恶作剧的笔触，但要是柏辽兹看到圣-桑如此糟蹋他的作品，他又会作何感想呢！

例94



（六）袋鼠——袋鼠是澳大利亚特有的动物，它的后腿特长，走动

时总是跳跃前进。圣-桑用顿音同休止符交替组成的轻捷跳动音型，维妙维肖地模仿出袋鼠惊人的跳跃本领。全曲由两架钢琴演奏，其中穿插在跳跃音型之间出现的相对停顿的音型，似乎是在描写袋鼠在跳动中不时出现稍为踌躇不前的片刻，也有人认为，这同时暗指音乐会听众在音乐进行时可能交换几句耳语的那一种姿态。



（七）**水族馆**——这里由两架钢琴奏出节拍交错的反向琶音进行，似在暗示那玻璃水箱中清澄、透明的水面因鱼儿游动而现出的层层涟漪，而在这一几乎一成不变的节奏上，长笛和小提琴演奏的同样纯净的旋律，又象是水箱中鱼儿的穿梭嬉游。此外，钟琴以晚半拍时间的方式复奏主题旋律以及近结束时出现的多次滑奏，则有如鱼鳞在阳光照耀下闪烁的光点似的。



（八）**长耳朵角色**——第一和第二小提琴奏出的粗声粗气的音响，叫人一听便很容易猜出这是一种什么样的动物——也许这是骡子在乱踢乱叫，又象是莎士比亚《仲夏夜之梦》中波顿变成的驴面人

在声嘶力竭地叫喊。但圣-桑的含意可能更深一层，是不是每一个人在自己身边也可以找到这样的角色！

这段音乐的主题在音程上的大跨度跳跃，也许还会使人想起门德尔松为《仲夏夜之梦》所写的一段配乐——《诙谐曲》的一个动机呢！

（九）林中杜鹃——单簧管用众所熟知的音型来模仿杜鹃，它的声声啼叫不时打破了林间的寂静——而这阴暗、幽静的森林背景，则由两架钢琴的和弦式乐句始终轻声细语地来描述：



（十）大鸟笼——这是一个非常热闹的场面，长笛的快速乐句（包括半音阶进行和断音等）和钢琴的各种模拟音型（也包括半音阶进行和各种装饰音等），都在模仿大鸟笼里各种小鸟的啁啾和在枝杈间上下跳跃甚至振翼飞翔的形态，乐队中的弦乐器颤奏又强化了这一效果。

（十一）钢琴家——我们知道，钢琴家同摆在动物园里供人观赏的动物，应该说完全是风马牛不相及；我们也知道，在所有的钢琴家当中，那些只会没完没了地弹奏车尔尼（C.Czerny，1791—1857）练习曲的学生，可能是不大会有出息的。为了说明这一点，圣-桑在这段音乐中索性让钢琴反复奏出一首车尔尼的简易练习曲，而把乐队只限于小心翼翼地提供转调的和弦而已。看来，圣-桑对初学钢琴者那样拙劣的演奏是深恶痛绝的，他在这里不只是揶揄他们，而且还把他们关进动物园里去了。

（十二）化石——这一回，圣-桑不但嘲笑了别人的作品已经僵化和过时，而且也嘲笑了他自己。同弦乐器拨奏的和弦相对置，在圣-桑的交响诗《骷髅之舞》中已为人们所熟知的那些白骨的声响，现在用木琴的枯干但明亮的音色再现了出来；而同这些只剩下骷髅一副

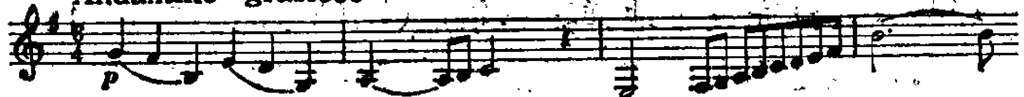
的鬼魂主题相交织的，还有两首古法国民歌的动机以及摘自罗西尼的歌剧《塞尔维亚的理发师》中罗西娜咏叹调的一个乐句（单簧管）。所有这些曲调都这样快就变成化石了吗？是不是仅仅因为圣-桑确实太熟悉这些曲调了呢？

例98



（十三）**天鹅**——这是整套组曲中最受欢迎和流传最广的一首乐曲；有人可能并不知道圣-桑写过《动物狂欢节》，也不了解《天鹅》原来的这个出处，但是很早就为《天鹅》迷人的旋律所陶醉——这是常可遇到的事实。圣-桑的《天鹅》不象其他的乐曲意在模仿和嘲弄，而是刻意寻求表现天鹅本身固有的美和人们对它所作的美学评价。因此，它的主要旋律几乎没有什么装饰，但这样的轻描淡写却比华美的辞藻更适合于天鹅本身，也显得更加一往情深。此外，两架钢琴的起伏音型，当然可以理解为模仿水波的荡漾，但这造型手法并非用以强调视觉的联想，这里的伴奏甘居配角，只起提供背景的作用，它轻声细语地配合和烘托主题的叙述，从而使整个乐曲既主次分明，又浑然一体。

例99



（十四）**终曲**——这首辉煌的终曲犹如热闹非凡的大团圆场面，要说狂欢节，这里才体现得最淋漓尽致呢。乐曲以引子中狮王的吼叫为先导，狂欢的主题随即接踵而至。这支舞曲性旋律在其反复陈述的过程中，还可以明显听到动物园里几乎所有的角色，都出来做最后一次表演或谢幕：快腿野驴抢先一步出场，母鸡也紧紧跟上，然后是袋鼠，至于乌龟和大象，对这样疾快的舞步可能是心有余而力不足，看来只能呆在一旁凑个热闹就是。整个乐曲在欢乐的高潮中结

束。

例100



b小调第三小提琴协奏曲

（作品第61号）

圣-桑在音乐学院读书时是阿列威（J.F.Halévy，1799—1862）的学生，但是李斯特的主题循环发展手法对他的影响却更强烈。当然在某种程度上，也有弗兰克的影响存在，只是圣-桑对待弗兰克的手法并不真当一回事，而弗兰克倒是宽大为怀，甚至把一些作品题献给他。圣-桑写作的一些旋律，时常一下子便会把人吸引住，例如他的《天鹅》就是这样。但是认真地说，他的最好的旋律，却在于他运用主题循环发展手法精雕细刻出来的这类作品之中，这方面，他的《第三交响曲》是一个范例，其次则是这首《b小调小提琴协奏曲》。

圣-桑的小提琴协奏曲共有三首，第三首可算最为杰出，完成于1880年，题献给当时首演这首作品的西班牙小提琴家萨拉萨蒂。圣-桑的协奏曲创作相当集中地体现出作者的才赋——主题鲜明、突出、华美而富于诗意，其中众多的技巧性乐段为独奏小提琴提供了充分的用武之地。这首协奏曲的第一乐章采用传统的奏鸣曲形式写成，但其中的第一主题得到更多的发挥。乐章先用弦乐器四小节的和弦颤奏作为引子，独奏小提琴随即奏出热情横溢的第一主题，用弦乐器和定音鼓的颤奏相伴。主题中的回音动机是这一乐章的核心，它构筑出和弦，孕育出变化繁多的乐句，基本上统御着全乐章的发展。

例101



乐章的第二主题经前一主题在独奏小提琴中衍化出的若干技巧性乐句逐渐引入，现在音乐转入E大调，纯粹是一种平静、倾心的诉述，它那柔和、委婉的表情，同前一主题形成的对比相当明显。但这一主题的历程为时很短，在这一乐章中，它除了还有一次在B大调上重现外，无论是在乐章的发展部或尾声，特别引人注意的还是乐章的第一主题。

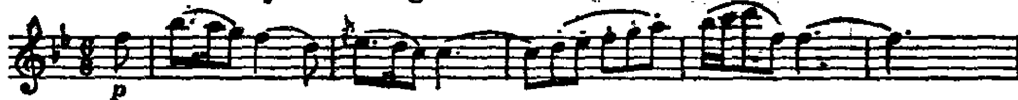
例102



第二乐章也有一段短小的乐队引子（三小节），用歌谣曲形式写成，由于这一乐章略去一些铜管乐器（小号和长号）和定音鼓，整个音响效果比前后两个乐章都要柔和得多。圣-桑有一次对小提琴演奏家奥尔（L. Auer，1845—1930）讲到这一乐章时，曾把这首协奏曲的前后两个乐章比作"山"，二者之间由第二乐章的"湖"分隔开，他要求演奏者要懂得山与湖的对比，要求演奏者都象萨拉萨蒂那样，演奏第二乐章时完全象湖面那般平静，而当他在山上时，又是何等充满激情！也许由于作者把这第二乐章比作湖，再加上由引子先行准备的伴奏，又采用一种起伏不已的音型，因此乐章中的基本主题也时常被称为"船歌"。其实，从节奏特点看来，这主题更接近于西西里舞曲，它的旋律则带有明显的田园风味，旋律结束时的四音动机经常由其他一些声部予以重复：

例103

Andantino quasi allegretto



乐章中段转入属调（F大调），现出激动的色彩，曾有人把它比作

意大利南方晴空浮过的几朵薄云：



当然，这几片薄云只是一掠而过，乐章的基本主题再现时，力度虽然有所增强，但音乐仍恢复原来的明朗与平静的情绪。在这第三段中，还可听到中段主题的瞬间穿插和独奏小提琴的新乐句，特别令人神往的是尾声中独奏小提琴用泛音方式奏出的一系列琶音（单簧管参与齐奏），它那轻柔的效果简直象飘浮在太空中一样。

最后乐章从♭B大调回到原来的b小调，采用自由的奏鸣曲形式，基本上没有发展部，它的主题共有四个，各自在呈示中已有发展，但在乐章中所起的作用并不等同。乐章的引子由独奏小提琴的朗诵调——技巧性华彩乐句开始，然后乐队立即予以响应，这里给人的感觉是粗犷有力，引子旋律带有坚定、强烈的节奏重音。接着，乐章的第一主题由独奏小提琴奏出。现在，音乐的节拍、速度都有变易，这仿佛是一首塔兰台拉舞曲，旋律的进行主要由大管和法国号相伴：



乐章的第二主题几乎是接踵而至，也许把这第二主题视作第一主题的继续，或者是第一主题的第二支旋律更为相宜，它是热情焕发的。从乐章开始直到此刻，整个过程几乎满布狂风骤雨一般。



乐章的第三主题转入D大调，仍由独奏小提琴奏出，用管乐器的颤奏陪衬，但音乐的情绪并无太多变化。

例107



只是到圣咏式的第四主题在加用弱音器的弦乐器声部呈现时，音乐的性格才因这如歌的旋律而有所改易——变得柔和而平静。

例108



以上这些主题素材再现时着重点比在呈示时更为突出：第一主题依然获得充分的发挥，而第四主题则更令人瞩目，它一开始改用铜管乐器（小号和长号）陈述，神态较前更庄严有力。随后，主题移入独奏小提琴声部时，弦乐器组的分奏，很容易使人联想起瓦格纳的歌剧《罗恩格林》前奏曲。乐章的尾声由第三主题的精心发展接入，它又以第三主题构成的狂潮结束这首协奏曲。

a小调第一大提琴协奏曲

（作品第33号）

大提琴拥有表情丰富而美妙的音质、富于歌唱性的魅力、厚实的力度和相应的灵活性，可是，它的这些美质却时常被协奏曲作曲家所忽视，大提琴协奏曲实际上为数并不太多。然而，圣-桑为大提琴却写了两首协奏曲，其中在1872年写出的第一首《a小调协奏曲》，至今一直是世界上著名大提琴家的常演曲目。圣-桑认为他在自己的这首作品中解决了使大提琴协奏曲作曲家常常感到困惑的一个实际问题——即这种音域较低的独奏乐器，在整个交响乐队的轰然巨响的音响背景上如何容易让人听到的问题，圣-桑为大提琴协奏曲文献确

实作出了贡献。

圣-桑的《a小调大提琴协奏曲》是一首朴实的作品，纯粹以其直率的表达而引人入胜，它既不浮华，也毫无学究气。这首协奏曲采用李斯特式的单乐章结构，但其中含有三个不同节奏与速度的明显段落，或者，换句话说，三个“乐章”不间断地连续演奏，由于其中有一个基本主题不时间隔出现，从而使整个协奏曲的锻接显得十分精练、紧凑，仿佛天衣无缝一般。乐曲开始时出现的是一个比较新型的乐队前引—— 这是全乐队的一声响亮和弦，它立即引出“第一乐章”的基本主题：

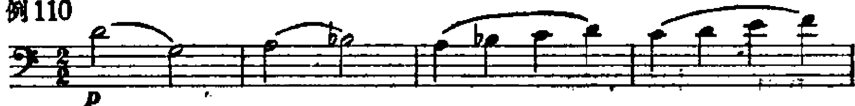
例109



独奏大提琴奏出的这个主题，在小提琴和中提琴轻淡的伴奏下，在两个八度的范围内执著地向下流泻，它的进行敏捷、简洁，很好地概括出整个乐曲的性格。当独奏大提琴几次三番变化复述这一主题之后，随即由乐队(先是木管乐器，然后是弦乐器)接奏。这里，圣-桑小心翼翼地用乐队中相互对比且高度混合的音色以相衬托，与此同时，他要求独奏者保持敏捷、灵巧，发音柔顺无瑕。

作为“第一乐章”奏鸣曲形式结构的第二主题移入F大调，仍由独奏大提琴奏出，它的进行抒情而优美，但显然不如前一主题活跃：

例110



音乐在进行中出现过以独奏大提琴令人眼花缭乱的乐句为标志的较为激动的瞬间，独奏大提琴在这里虽有较多的技术要求，但它总是处于它本身最有效果的音域之中，几乎没有纯粹的技巧卖弄。“乐章”的发展部和再现部历时较短：发展部主要发展乐曲的基本主题，

特别是发展它那上下滚动的三连音音型；再现部则以简略回顾两个主题的方式，为下一"乐章"的进入作好准备。

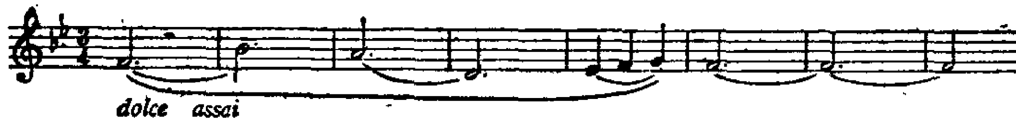
现在，音乐的力度显然逐渐在松弛和减弱；这时，音乐的节奏、速度和调性都改变了。从远处仿佛传来一阵阵舞蹈的乐声，这是加用弱音器的弦乐器轻声的分部合奏，它使这段音乐酷似一支古风的舞曲，同时又象是一段精致的间奏或是短小的诙谐曲：

例111



但是，独奏大提琴似乎并不喜欢它的乐队伙伴的自言自语，管自进行它那非常轻柔而美丽的另番诉述，同乐队形成对位呼应：

例112



当独奏大提琴对这种陈述方式已经不感兴趣时，它便以辉煌的华彩乐句自娱。但是，当它正沉醉于漫长的颤音时，乐队的舞蹈性音乐又回来了，只是这时它运用的是木管乐器声部的穿透性音响，从而使乐队的色彩有一番美妙的变化。最后"乐章"再现和发展乐曲的基本主题，但有一段新乐思的穿插，仍由独奏大提琴奏出，它那上下翻腾的动机，使人不由自主地想到第二"乐章"独奏大提琴的基本音型。

例113



在这首十分朴实的协奏曲中，只有当独奏大提琴开始演奏这支新曲调后，它才越来越辉煌地发挥大提琴的演奏技巧，包括快速的音阶、结构复杂的节奏、分解和弦的乐句以及八度音进行等，从而促使

音乐一度形成高潮。最后，当小提琴重又奏出乐曲的基本主题之后，乐队全奏又爆发出一次强猛的力量，配合着增快的速度，以有增无已的激奋情绪结束全曲。

g小调第二钢琴协奏曲

（作品第22号）

圣-桑是一位多才多艺的艺术家：他思想敏捷，能言善辩，会写散文和戏剧，既是作曲家，又是艺术评论家和指挥家，但是，最重要的还在于他是一位精练无瑕的钢琴家；他的钢琴演奏大大地丰富了他的作曲家素质，二者之间的相辅相成达到了难解难分的程度。圣-桑的钢琴协奏曲共有五首，初演时都由作者亲自担任独奏。

圣-桑的钢琴协奏曲内容多样，但都以结构清晰、风格雅致、技巧难度不高、节奏感染力强和音乐充满生气著称，有时且很激昂感人。在圣-桑的钢琴协奏曲中，《第二钢琴协奏曲》和《第五钢琴协奏曲》最为驰名，《第二钢琴协奏曲》是作者应著名钢琴家安东·鲁宾什坦的要求，供他以指挥家的新身分同巴黎听众见面而写的，作品在1868年春写出，历期只十七天。这首协奏曲虽保留传统惯例的三乐章形式，但在具体运用时却又相当自由而新颖，例如，乐曲没有慢速度的第二乐章，而第一乐章却又标明为"稍慢的行板"等都是。

第一乐章以自由而出人不意的大量即兴性节奏著称。乐章从钢琴漫长但给人印象深刻的华彩乐段开始，其中尽是一些耀眼的琶音和响亮的和弦，略近巴赫的风格；而当乐队终于作出有力的响应时，钢琴立即奏出乐章第一主题从容不迫的旋律：

例114



这个主题特点新颖，犹如船歌般优美，它在钢琴和乐队中交互呈示，渐次增加热情，显得相当有力。紧接着出现的第二主题是抒情性的，仍由钢琴富有表情地奏出：



乐章这两个主题在其发展和再现时，音乐的节奏和活动愈加激奋，钢琴声部也变得越来越辉煌。整个乐章的高潮是当第一主题在弦乐器组强有力地再现时由钢琴力强的八度进行促成，随后又是钢琴的另一个华彩乐段，最后，以初次进入乐章时的乐队全奏作为这一乐章的结束。

第二乐章是一首机灵、典雅和非常讨人喜欢的诙谐曲。乐章开始时定音鼓简略提示一个激越的节奏型，它先现了这一乐章的基本主题的基本节奏。紧接着基本主题先在钢琴声部呈现，并随即由高音弦乐器接奏，它是舞曲性的，节奏轻松活泼，旋律易于上口，便于记忆：



作为对比的第二主题先由大管、中提琴和大提琴齐奏奏出，钢琴则以不变的节奏背景相陪衬，这个主题同样富于旋律性，同样通俗易懂：



整个乐章以这两个主题严格按照典型的奏鸣曲形式交互变化陈述为基础，乐章的基本主题每一次在对比性第二主题的穿插之后重现时，都比前更加轻盈、活跃，更加雅致和富有魅力。

最后，特别激奋的急板乐章，略近于威柏和门德尔松的风格，但同时又保有作者个性的鲜明印记。乐章的第一主题因几乎从不停顿的三连音进行而显得非常急促有力，它的节奏特点近似意大利一种回旋、急转和跳跃的民间塔兰台拉舞曲，但是，它又是如此之轻快，以至于人们很难想象得出舞蹈者的双脚能否跟得上音乐的进行：



乐章的第二主题转入属调，旋律的进行同样饱满有力，强拍上屡次出现颤奏是其最大特点，而木管乐器与法国号则常以一些短小而富于感情的圣咏式乐句为之陪衬，这在一定程度上暂时中和了乐章迅疾、冲动的特点。乐章的这一主题在发展部中起着主导的作用。



总的说来，这首协奏曲之所以比较普遍流传，主要在于它的音乐充满活力，表达情绪直接而有条理，所有这些都是圣-桑创作的典型特点所在。

引子与随想回旋曲

（作品第28号）

回旋曲是便于灵活掌握的一种体裁，由于其中的基本主题叠次反复，又有众多插段充分对比，容易写得轻快而辉煌，因此常被用作多乐章作品的终曲。但是，回旋曲也常用以构筑单乐章作品，在这种场合中，它往往用来探索一种独奏乐器的技术可能性，而且时常采用引子加回旋曲的形式。圣-桑为独奏小提琴与乐队而写的《引子与随想回旋曲》是这样，门德尔松的钢琴独奏曲《随想回旋曲》实际上也是这样。

《引子与随想回旋曲》是圣-桑在1870年间为当时在巴黎已经十分出名的西班牙青年小提琴家萨拉萨蒂而写的，其中充分发挥了作为独奏乐器的小提琴的演奏技巧，据说，作者还有意使乐曲带点西班牙风味。按照作者原来的意图，这首乐曲本拟作为一部小提琴协奏曲的最后乐章而进行构思，但初演成功后却就此成为一首独立的音乐小品，而且是作者的三首小提琴小品中最著名的一首。这首乐曲原用管弦乐队伴奏，但后来比捷改写的钢琴伴奏也常被采用；德彪西还将这首乐曲改编为钢琴四手联弹曲。

这首乐曲明显分为长度很不相等的两部分。前一部分“引子”由弦乐器持续低音直接导出慢速度的基本旋律——这是独奏小提琴狂

想式的独白，辉煌之间又略带忧郁之感，但始終保持优美雅致；其中是吉卜赛式即兴琶音装饰乐句，以及弦乐器暗示吉他的拨弦伴奏，可能正是所谓西班牙的风格所在：

例120



后一部分"回旋曲"由独奏小提琴的渐强颤奏带入，它的基本主题轻快、欢愉，具有舞曲、甚至于进行曲的特点，它的切分效果是整个回旋曲的节奏基础：

例121



古典回旋曲的典型结构是基本主题必须在原调至少反复三次，圣-桑的这首作品完全符合这一要求；至于乐曲所冠上的"随想"字样，是指音乐又具有即兴的意味，其中轻快的主题交织着各种情绪不同的插段，为独奏者的技艺准备好充分发挥的用武之地。在上述这些插段中，有的主要是抒情性的：

例122



而有的则更多地强调舞曲的节奏，但同样富于魅力：

例123



乐曲的尾声开始前由独奏小提琴简短的华彩乐句和定音鼓渐轻的敲击作为铺垫，以片刻的停顿创造出使听者屏息以待的效果，然后，独奏小提琴以令人眼花目眩的音阶和琶音(六连音)、轻快的跳弓和飞快的速度、以及极大增强的力度促成强有力的高潮，作为这首技艺精湛的乐曲的辉煌结束。

比　　捷

(Georges Bizet 1838—1875)



法国音乐的古典作曲家、钢琴家乔治·比捷(比才)在1838年10月25日生于巴黎的一个音乐家庭里——父亲是一位唱歌教师,母亲会弹钢琴,舅舅则是一位著名的歌手兼音乐教育家。比捷的音乐才能自幼便已显露:四岁已能识乐谱,当他父亲想教他一点音乐基本理论知识时,却发现他已经懂得很多,九岁起进巴黎音乐学院就学,是他班上最年幼的一个学生。由于母亲和舅舅都有多方面的爱好和修养,可能对比捷也产生了一定的影响;成年后曾对一位朋友说过,他在童年时代爱好文学胜于音乐,要不是由于双亲坚持,他是不会成为一位音乐家的。比捷的这一番话说明了他对艺术的爱好有多广泛,培育着他的创作的土壤有多丰富。

比捷在巴黎音乐学院学习九年,跟马孟台尔(A.F.Marmontel,1816—1898)学钢琴,跟阿列威学作曲。还有院外另一位年轻老师古诺,对他的成长过程起着特别重要的作用——这两个人尽管在年龄和对艺术与生活的理解各异,但他们却长期保持着真诚的创作友谊。比捷在学院里的各项学习成绩优异,屡次在院内的各种比赛中获奖,包括钢琴和管风琴演奏、视唱、对位和作曲等。他的钢琴演奏之出色,还流传着这样一段佳话:有一回他在阿列威家的音乐晚会上见

到李斯特，李斯特拿出自己的一首非常难的新作品，并说，除了他自己以外，恐怕只有封·彪罗(H.G.von Bülow，1830—1894)能弹得出。但是十三岁的比捷竟然即席视奏这首乐曲，而且弹得非常之好，为此李斯特惊呼："本来我以为只有我和彪罗两个人，但是现在还新出现了第三个，应该说，他是我们当中最年轻、最大胆和最辉煌的能手！"比捷在学期间已是许多作品的作者，他在十七岁时写出的《C大调交响曲》，以其形式之精炼、表情之生动和色彩之明朗著称，所有这些，后来又都成为他的独特风格的不可分割的素质。1857年在音乐学院毕业时，他以一部大合唱获得罗马大奖，并以一部独幕轻歌剧参加奥芬巴赫主办的比赛中获奖。

比捷获得罗马大奖，享有到意大利深造的机会。在意大利的三年当中(1857—1860年)，他悉心阅读许多文学作品，研究艺术史，长时间浏览古代废墟、官邸、博物馆和画廊，熟悉大量意大利古典绘画与雕刻的不朽作品。这时候，他曾经有过众多的写作计划，因为莎士比亚、莫里哀、雨果、霍夫曼和荷马的题材都使他激动不已；他虽然还没有探索到合适的主题，但他的志趣倾向于戏剧音乐方面已经十分明确。在罗马期间，他写出第一部喜歌剧，风格迹近于莫扎特和罗西尼。在罗马的美第奇别墅，比捷与1859年获得罗马大奖的一位巴黎音乐学院同学吉罗密切交好，吉罗后来成为一位著名的音乐教育家，德彪西和杜卡都是他的学生。由于吉罗对比捷了解最深，因此，后来当他为歌剧《卡门》续写其中的一些朗诵调时，人们还以为是出自比捷的手笔呢！

1860年年底，由于母亲病故，比捷回到祖国，他的青年时代结束了，自此，他走上了独立生活的道路，走上争取当一位为公众所承认的作曲家的道路。

然而，在第二帝国的条件下，要获得社会的承认可有多少困难啊！"我已经三夜没睡，精神忧郁，而明天却得写舞蹈音乐"，"我刚为新出版商写完几首浪漫曲，生怕写得平淡无奇，但是需要钱用"。在比捷的后半生，几乎总是这样工作紧张、生活拮据。他所构思的各种类型的歌剧，有的已经完稿，但是要求严格的比捷又把它从剧院里取

回，例如，他的《伊凡雷帝》就是因为这样一直到本世纪三十年代才被发现。但是，还是有两部歌剧上演了，一部是根据东方主题和传统情节写成的所谓抒情歌剧《采珠者》，但在1863年上演时并不怎么成功；另一部是根据瓦尔特·司各特(sir W.Scott, 1771—1832)的小说写成的《帕斯美女》(1867年)，这部歌剧在很大程度上对当时资产阶级观众盛行的趣味采取忍让的态度，从而受到来自某些进步评论家的严厉指责。接连的失败使比捷一时感到颓唐。就是在这些年头，在他发表的唯一的一篇论文中提到“我正经历着危机”这样的字句。普法战争和巴黎公社短暂的日子，在他心中又激起了更大的不协调的情绪。显然，作为一位艺术家的比捷要比作为一位公民的比捷要高出一等。他不问政治，游离于当时极为尖锐、复杂的阶级斗争之外，曾把1851年发动反革命政变的拿破仑第三称为“十二月二日的贱胚”，但又把1870年推翻拿破仑第三的共和国国民军叫做“九月四日的白痴”；他对巴黎公社表示怀疑，却又极为憎恶残酷镇压巴黎公社的梯亥尔；他自以为客观，但对当时的局势又觉得无可适从。他曾怀着极大的痛苦写道，“法国将来的日子我简直无法想象……”。然而，祖国和民族在前不久经历的悲剧性事件，必然会在他身上留下印迹；沉重的考验促使民族意识日益高涨，也加强了他的创作的民主倾向。忘我的创作探索和实践使他终于渡过了六十年代末的危机，进入创作的成熟时期。七十年代初，他写过一系列音乐会作品，如《小型组曲》(1871年)和戏剧序曲《祖国》(1873年)等；但他的主要兴趣依然放在戏剧音乐方面，曾先后根据缪塞的诗作《纳木那》写出独幕歌剧《扎米列》(1871年)，并为都德(A.Daudet,1840—1897)的戏剧《阿莱城姑娘》谱写二十七段配乐(1872年)，但是足以称为他的创作之冠的，却是1874年据梅里美(P.Mérimée,1803—1870)的小说《卡门》的若干章节写出的最后一部同名歌剧。歌剧《卡门》的登场人物都生活在社会“底层”，作者通过具体描绘这些普通人的性格和心理状态，表现他们所怀有的独立不羁的炽热感情，来批判资产阶级的虚伪道德。歌剧《卡门》在1875年3月首演后，巴黎的反映十分冷淡，随后的几次演出也没有获得应有的成功，据说，比捷曾为此彻夜游荡街头，从

而成为他过早死亡的原因之一。但也有人认为歌剧《卡门》的演出成功与否,同比捷早死并没有什么联系,因为当时他已多年为喉疾所苦,可能是癌症，只是由于病情恶化促使心脏病突然发作致死。比捷在1875年6月3日,即《卡门》首演后三个月，逝世于巴黎附近的布瑞瓦尔(Bougival),时年还不满三十七岁。

圣-桑在论述比捷的主要特点时曾把他概括为"年轻、有力、乐观和富有朝气"。这一席话同样可以用来说明他的音乐的主要特点,即总是用明朗愉快的乐观精神以展示生活中的矛盾，这就是他的音乐的特别可贵的素质所在。罗曼·罗兰也非常珍视比捷的创作，还把他同法国其他天才人物如拉伯雷、莫里哀、狄德罗和柏辽兹相提并论。

C大调交响曲

比捷的《C大调交响曲》如今已是举世闻名的一部作品，可是它从诞生到为众所周知,却有一段十分奇特的历史。

《C大调交响曲》是比捷在巴黎音乐学院就学期间的作品之一,经考证，完成于1855年10—11月之间，当时作者才十七岁。有趣的是作品完成后，他从未想到要设法演奏它，甚至在他的信件中也从来没有提到过它，仿佛压根儿没有这件事似的。这部交响曲手稿就此给埋没了近八十年而无人知晓,直到1933年，手稿给辗转存放进巴黎音乐学院的案卷,同年,这一消息经报导后，英国格拉斯哥的一位音乐学家便把它推荐给奥地利著名指挥家魏恩加特纳(F.Weingartner,1863—1942)，这部作品终于在1935年2月才在瑞士的巴塞尔(Bosel)首次得见天日。比捷的交响曲创作，除上述这部交响曲外,还有1859年写出的另一部，但作者对这部作品的最初两稿都不满意,同年便把它撕毁;1860—1868年间,他又把在意大利时构思的交响曲《罗马、佛罗伦萨、威尼斯和那不勒斯》一度改写为交响幻想曲《罗马的回忆》,最后才定稿为《罗马》交响曲(也是C大调),但一般认为这部作品几经修改,已经不象是交响曲了。因此,《C大调交响曲》,

实际上是他唯一的一部交响曲，但有时也被称为《第一交响曲》。

这部交响曲袭用海顿的传统、或者说维也纳古典乐派的传统写成，全曲采用传统的四乐章结构，乐章按习惯的次序排列，使用的乐队甚至比古典编制还小一些——木管乐器各用两只，铜管乐器只用四个法国号和两个小号。如果同贝多芬或柏辽兹相比较，这样的乐队是相当室内乐性的；但这同作品的音乐特点、作品内容和形象范围却正相符合。总的说来，敏感的听众虽然偶尔可以捕捉到个别足以预示作者后来用入《采珠者》中的旋律，但是应该说，在这部作品中，比捷还没有完全表现出他自己的独特风格和笔法。这里，有时象海顿的音乐那样焕发着欢乐、幽默和无尽的活力，有时象莫扎特的音乐那般清晰和优美，有时又象舒柏特的音乐那样富于浪漫气息。值得注意的是，这部作品个别地方同舒柏特那样相似，而在1855年，舒柏特的管弦乐作品却还很少有人知道呢！

第一乐章按惯例用奏鸣曲形式写成，但省去引子；乐曲直接从朝气勃勃的第一主题开始——这主题确立了整部交响曲的情绪氛围：

例124



这是由主三和弦组成的主题，它很容易使人联想到海顿或贝多芬的奏鸣曲形式快板乐章的同一类型的第一主题；这主题本身所含有的力度对比，例如向上进行时的强奏（*f*）同往回下行时的弱奏（*p*）相对置，以及全奏同弦乐合奏的对置，也是维也纳古典风格的一个特点。在这一主题的展示中，许多笔触可以感到比捷所锺爱的莫扎特的影响，其配器之灵巧显然又师法于门德尔松。但是有人认为这部作品可能更多地以古诺在同年早些时候上演的《D大调第一交响曲》为蓝本，因为比捷前不久刚把这部交响曲改编为两架钢琴演奏谱。同阔步行进的第一主题相对照，乐章的第二主题是双簧管独奏的抒情旋律，在其意想不到的长度和短时间转入关系小调等方面，都使人

即时想到舒柏特：

例125



这个主题转入属调，弦乐器轻快而透明的伴奏充当其背景；旋律从容、流畅地进行着，后来又把长笛结合进来，从而在其力度和形象方面都同前一主题构成鲜明的对比。在发展部中，两个主题同在呈示部中不一样，它们之间没有任何过渡而直接接触，但是象贝多芬交响曲中的那种戏剧性冲突和斗争，在这里并不存在，充其量只是主题形象在不同调性的对置和转换中的游戏而已。最后，在再现部中，两个主题按惯例都用以巩固乐章的基本调性。

在这部交响曲的四个乐章中，要算是第二乐章最富于比捷的真正风格，也最少受维也纳古典乐派的影响。乐章开始时简短的前引（八小节），酝酿出带点忧郁的抒情诗情绪。然后，乐章的基本主题便由双簧管独奏奏出，酷似一首动人的浪漫曲旋律，这时中提琴以拨弦为之伴奏。这个主题同作者后来写出的歌剧《采珠者》中的著名浪漫曲和《帕斯美女》中的小夜曲有其近似之处，由于调性相同（都是a小调），更强调出这一点。顺便说一句，用非常轻淡的背景以衬托突出的独奏旋律，也是比捷爱用的手法之一，歌剧《卡门》就有这样的例证。

例126



第二乐章采用三部曲形式，中间的对比性段落是运用引子的素材构筑起来的赋格曲，由弦乐器同木管乐器在十六分音符音型中进行的复调模仿构成；一般认为这一个中段毕竟有点学究气，它同前后两段音乐也不调和。在最后一段当双簧管独奏主题再现时，中段的十

六分音符音型依然保持不断。乐章近结束时在主音持续音基础上一连串缓慢的半音下行乐句，使乐章的结尾增添一种奇妙的色调。

第三乐章是古典交响曲中的典型诙谐曲，用传统的复三部曲形式写成。这首诙谐曲的特点在于它的中段使用与前后两段相同的主题，只是移入下属调而已；所不同者还在于前后两段的主题音响强烈(f)，而中段则音量轻柔(p)，大提琴、中提琴和法国号组成的五度持续音背景，犹如民间乐器——风笛的效果。

例127



上例乐章这一基本主题的欢愉节奏，摆脱了四小节、八小节的结构，它用木管乐器合奏的方式来表达，又同五度持续音一起创造出一种充满号角声响的林中气氛。乐章第一大段中包含的小中段，是一个对比性的旋律，具有意大利牧歌风味：

例128



最后乐章充满着生命的活力和无尽的欢乐，也用奏鸣曲形式写成。它的第一主题明显分成两个部分，一个是十六分音符的不可遏制的疾驰，象“无穷动”(Perpetuum mobile)似的，由小提琴奏出，焕发着耀眼的光辉；另一个则类似某种玩偶进行曲，用木管乐器分两个声部奏出，铜管乐器和定音鼓则从节奏上加强它：



乐章的第二主题是一首轻快活泼的小歌曲，具有典雅的舞蹈性，也由小提琴奏出：



这一乐章的发展部似是有名无实，因为其中两个主题虽曾按对位的方式结合在一起，并基本上依三度关系在调性色彩上有所创新，但主题的发展，特别是第二主题，确是很不够的。最后，在再现部中，第二主题虽象第一乐章一样有过一时的离调，但始终占优势的C大调显得比前更加清新、明亮。

《C大调交响曲》因被编为两部舞剧而更广为流传——这就是1947年由巴黎歌剧院芭蕾舞团演出的《水晶宫》和1948年经著名舞蹈家乔治·巴兰钦(G.Balanchine)设计并由纽约芭蕾舞协会演出的《C大调交响曲》。在十九世纪法国音乐中，著名的交响曲作品数量并不多，除了柏辽兹和弗兰克之外，比捷的这部交响曲在法国交响音乐中占有一定的地位。

《阿莱城姑娘》第一组曲

比捷在1872年秋天为都德的戏剧《阿莱城姑娘》所写的配乐，可

以说是歌剧《卡门》的直接先驱。这两部作品的题材和体裁虽然各不相同，但彼此之间无疑又有其共通之处——二者都是关于爱情的生活戏剧，而且都以其音乐形象的真实有力、民间生活场面描写之鲜明和色彩之独具魅力而引人入胜。欣赏《阿莱城姑娘》的音乐，并不需要以了解戏剧故事为前提，但是，对戏剧情节的发展如能有个概括的印象，却可能增强兴味和感受。

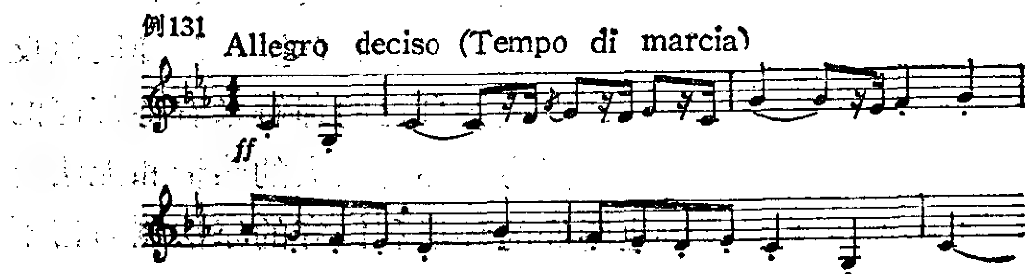
《阿莱城姑娘》的故事有点特别，戏剧的女主人公——阿莱城姑娘既没有名字，也没有出场，整个戏剧以法国南部普罗旺斯的一个农村青年弗雷德里的悲剧为中心。弗雷德里热恋着阿莱城的一个姑娘，已经准备迎娶，但突然得悉这姑娘早先名誉就很不好，宗法制习俗终于迫使婚约告吹。弗雷德里虽力图把这轻佻的姑娘遗忘而遵从双亲意旨同青梅竹马的童年女友薇叶特成婚，但是，当村人为庆祝收割结束和弗雷德里的婚礼而跳着欢乐的法兰多拉舞时，一个不速之客又带来了阿莱城姑娘同其情人出奔的消息，弗雷德里一时无法控制他那嫉妒与愤懑的强烈感情，便从阁楼窗口跳下自杀。都德的悲剧故事中还有若干个登场人物，组成了戏剧发展的次要线索，其中一个是弗雷德里的心地善良的弟弟，不过是个傻子，弗雷德里一死，他却莫明其妙地恢复了理智；另一个是弗雷德里家的老牧人同薇叶特的祖母的爱情故事，它以忠贞不渝的感情衬托着剧情的发展。

都德的悲剧的基本形象都使比捷激动不已，剧中所含有的巨大热情、民间色彩和尖锐的戏剧冲突，也使他感到亲切，当然，其中一些朦胧的象征性因素，以及戏剧所强调的非理性的直觉内容，却同他反映坚强意志的开朗创作背道而驰。比捷按自己的理解来看待都德的戏剧。他认为弗雷德里之死并不是因为他怀有巨大的热情和无法自制，而是由于他的炽热感情同他所处的环境和保守的宗法制习俗不能相容；他的死不是因为优柔寡断，而是由于意识到无法摆脱这没有出路的窘境。比捷的音乐也把弗雷德里的形象突出首位，把他的感情写成足以吞噬一切，可是其美质又高过于他那个阶层的其他人；比捷把弗雷德里同民间生活的广阔场面和普罗旺斯的大自然景色相对置，表明他个人的悲剧仅只是沸腾的生活进程中的一次偶然事件，从

而结论又是乐观的。比捷为这出戏剧所写的二十七段配乐中，只有极少数是独立的乐曲，而且大都是民间场面的鲜明描写。他写这些配乐时，限于当时剧场条件，乐队编制很不合比例，总数也只有二十六人，但其中却用到萨克管和钢琴。《阿莱城姑娘》的初演，无论是戏剧或是音乐，都没有成功；比捷随即从这些配乐中选出四段改配为用双管乐队演奏的一套管弦乐组曲、即后来广为流传的《第一组曲》，在戏剧演出后一个多月首次上演。这四首乐曲并不保持事件发展过程的顺序，乐曲之间也没有情节上的联系，只是按组曲的体裁要求组合在一起。

（一）“前奏曲”

作为《第一组曲》的开始的这首前奏曲，也就是在整部戏剧开幕前演奏的前奏曲。它象歌剧《卡门》的前奏曲一样，通过不同情绪的对置以勾勒出全剧的中心内容，换句话说，民间生活的乐观愉快和生机勃勃的鲜明画面，在这里同反映剧中主人公激动不安的内心世界的形象直接对置。这首前奏曲共由三个界限分明的段落组成：第一段以《三王进行曲》的曲调为基础，这支曲调时常被说成是普罗旺斯的民间曲调，但很可能原为吕里（J-B.Lully,1632—1687）乐派的一位作曲家谱写的一首军队进行曲，后来为配合“三王朝拜圣婴”的故事才给改编为圣诞歌曲的：



这个进行曲式主题的节奏特别灵活，调性结构接近于某些民间歌曲，闪耀着生活的光辉和毅力。它最初几乎由全乐队强有力地奏出，但由于省去低音提琴的稍嫌迟钝而沉重的音响以及高音木管乐器过分尖刺的音响，从而使整个效果比较柔软、厚实，更接近于洗练

和有点“古风”的素质。接下便是主题的四次变奏，为了强调音乐的民间特点，这主题在变奏中几乎从不改变其形貌，只是不时变换和声与音响色彩以丰富它的进行。主题的第一次变奏只由木管乐器奏出，音响柔和，色泽并不明亮，但更流畅如歌，具有田园风味。主题的第二次变奏相当突出，好象从平面的壁画转向繁多的力度起伏——从警觉变成激怒，从絮絮细语变成轰然巨响。第三变奏转入大调，主题由大提琴同法国号构成富有表情的二重奏，而大管则以其低声部从容不迫的音型充当背景，这段变奏已失去进行曲的特点，象一首明朗的抒情诗。第四变奏是乐队全奏，色彩绚烂，效果辉煌有力。最后，主题还在铜管乐器和木管乐器上进行一次对比强烈的呼应，这第一段便以几声轻柔的和弦作为结束。

第二段用满怀的热忱与同情来描写弗雷德里的小弟弟的清俊而温柔的形象，这主题在带上弱音器的弦乐器压低音响的背景上由单簧管和萨克管奏出。它那带有淡淡的忧郁的脆弱音调，传达了深藏的感情，乐句终了时出现竖琴的轻柔乐句，则使音乐所描绘的形象显得特别纯洁无邪。这段音乐历时较短，接近于室内乐效果，犹如色粉画一般：



第三段从弗雷德里主题的低沉诉述开始，它那极度惶惑不安的音调和大幅度增涨的力度，表达出这位青年主人公的复杂体验、备受折磨的内心生活及其感情的明显起伏，并同前两段音乐安详的变奏和温柔的诉述构成鲜明的对比：



前奏曲所含有的上述这三种情绪氛围——欢乐与安宁的生活、

诚挚但深藏的感情和悲剧性的绝望，乃是比捷概括表现的这部戏剧的核心和实质内容。

（二）"小步舞曲"

这首乐曲原为戏剧第三幕开幕前的间奏曲，它预示了弗雷德里家的喜庆场面，为第三幕的欢乐气氛先从情绪上作好准备。这里充满着纯朴的欢乐和自然的优美，掺合着诙谐曲的特点和圆舞曲的因素，音乐既明朗又轻快，既鲜艳又纯净，完全是民间节日的风俗画面的写照；尽管作者把这段乐曲编入组曲中时把它改名为"小步舞曲"，其中却没有小步舞曲这种古老的贵族舞曲所特有的那种拘泥和做作的仪态。乐曲采用一般的三段体结构，前后两段的基本主题是一支轻快而矫健地疾驰的旋律，它力强而欢愉地在乐队的不同乐器中呼应着，平行三度的进行使音乐更具有民间特点：



乐曲中段宽广如歌。它那富于表情的牧歌风旋律，在模仿风笛效果的五度持续低音背景上先由单簧管和萨克管齐奏奏出，然后转由小提琴接奏，是抒情的感情的真诚流露：



在最后一段，主题再现时色彩更为柔和，音响更为清澈、轻飘，它逐渐地静息下去（*pppp*），个别动机的呼应最后也在远方消逝。

(三)“小柔板”

第三幕第一场，在牧场庭院，这里的参天大树和其中一口水井，唤起了薇叶特的祖母勒诺很多温暖的回忆；而当她发现在她来到这庭院时一直跟随着她的一位老牧人，原来就是五十年前深爱着她的巴尔塔扎尔时，心中更加激动，油然生起一种温柔的感情。比捷为这一对情侣的重逢设计的这首“浪漫曲”，非常纯洁、柔和而动人。这里只用弦乐器组（全部带上弱音器）演奏，它那四部和声的写作很容易使人联想到十八世纪古老的音乐，很可能，作者是想借此以强调对过去岁月的追溯，即表达这一对虽然真诚相爱但因环境所迫未能结成连理的老情人对过去断肠往事的回忆，带有宗教歌曲色彩的曲调也反映出这对互诉衷情的情人的磊落气度。

例136



(四)“钟　　声”

第三幕第一场，在为弗雷德里准备的婚宴上，贺客们进进出出，热闹非常；这是民间色彩缤纷的风俗性画面，用响亮的教堂钟声以加强这节日欢乐的情绪。乐曲一开始，法国号（四个）、竖琴和个别弦乐器便用一个不断反复的三音动机作为不变的背景，这就是钟声的影写。而在这活跃的钟声背景上，乐曲的基本主题在高音区中的阔步进行，则非常有力地传达出这节日的欢乐气氛：

例137



象前一首“小步舞曲”那样，这首乐曲也采用三段体结构写成，中间一段引用勒诺送孙女薇叶特来到这阔别几十年的地方时的配乐，同前后两段构成鲜明的对比。这是在欢乐场面中插进的一段动人的抒情诗，象前一首“小柔板”那样，也袭用十八世纪古老的艺术风格和笔法，即用近似西西里舞曲特点的音乐以强调抒情的美——这种舞曲正是莫扎特和巴赫的作品特别乐于采用的。这段音乐的主题由两支长笛以构成抒情的二重奏，并用一些弦乐器予以衬托，这也是十八世纪乐队的典型组合：



柔美、纯洁，但略带怀旧的愁绪，有时甚至是内心的痛苦，这就是比捷在这段音乐中所要表达的比较复杂的感情交织。后来，情绪好象转趋活跃，音响较为饱满有力，但依然并不强烈。现在，就在这一柔和的背景上，钟声重又响起来了，乐曲的基本主题几经反复和增强力度，最后把音乐导向辉煌的结束。

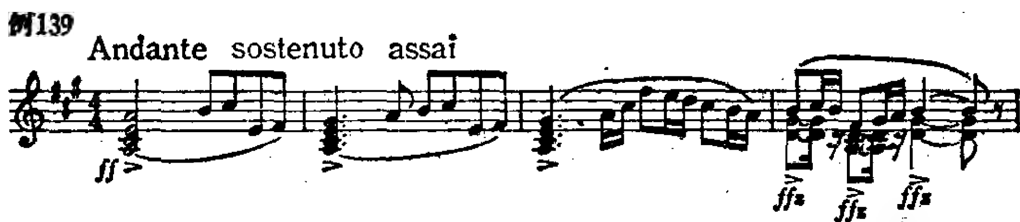
《阿莱城姑娘》第二组曲

《阿莱城姑娘》第二组曲是吉罗在比捷去世后基本上按照《第一组曲》的组合原则编成的。吉罗把比捷选余的三段配乐和两段合唱组成《第二组曲》中的三首乐曲——“田园曲”、“间奏曲”和“法兰多拉舞曲”，此外，为了保持组曲中必要的对比，吉罗还把比捷的歌剧《帕斯美女》中一首“小步舞曲”编进这套组曲中去；《帕斯美女》完成于1867年，但其中这首小步舞曲在很多方面还是同《阿莱城姑娘》的一些篇页比较相近。相对地说，《第二组曲》不如《第一组曲》那样广泛流传，但其中第二和第四首依然脍炙人口，因此常可看到把《第二组

曲》中的个别乐曲并入《第一组曲》一起演奏的情况。

(一)"田园曲"

原为戏剧第二幕开幕前的幕间曲，呈现的是夏日早晨清新的画面，同时又是对大自然、劳动和安宁愉快的生活的欢乐颂歌。这首乐曲含有若干个主题，它的第一主题宽广、庄严、流畅、宏伟，充满着生活的气息，体现出音画的因素和人的相应感情：



这个主题的第二次陈述从弦乐器和双簧管转到长笛声部，然后可以听到一些轻微的钹钹声和猎号的回响，还有长笛与英国管模仿牧笛的生动对答(用卡农的方式表达)，这时候大管模仿民间乐器——风笛，用五度持续低音随伴着它：



这是在第一大段中的对比性主题，它同第二幕的背景相适应——在牧场附近，在湖边美丽如画的丛林中，人们正在狩猎，猎号和牧笛的声响阵阵传来。但这牧笛的二重奏不一会儿便重又为乐曲开始时第一主题所表达的那种充满旺盛元气的音乐所代替。乐曲中段改换节拍，引入原来配乐中的无词混声合唱(原来合唱队只是闭嘴或者半开嘴用"La"的音节咏唱)——在远处收割的农民的合唱。现在描写的已经是炎热的白昼，但音乐的色彩仿佛处于荫影之下似的；这时出现一支舞蹈性的旋律，它在铃鼓保持不变的节奏背景上轻快地舒展开来。这支旋律明显地带有法国南部民间音乐的特征，主题的后半句用短笛演奏以模仿南法的一种民间乐器；还有，这主题前半句

和后半句连在一起象分节歌那样几经反复，从而更加强调出主题的民间色彩：

例141



最后是第一段音乐素材的重现，篇幅有所压缩。这里删去原有的对比性乐句——牧笛的重奏和猎号的呼应，只是着重发挥乐曲基本主题的辉煌而庄严的特点，充分揭示大自然的威力和对这种威力的乐观感受。

(二)“间奏曲”

这是戏剧第二幕第一场和第二场之间的配乐，涉及的是牧场的家庭生活，即描绘弗雷德里的家庭环境和世代相沿、固守陋习的生活的阴暗力量。象这两套组曲中的一系列乐曲那样，这首间奏曲也用三段体的结构，但它的前后两段同中段之间的对比关系却较其他乐曲稍为复杂一些——这里不但有形象的对比，而且还阐明它的内在发展、即相互之间的作用，这样，比捷的配乐所关联的就不单是大自然和民间生活的画面，而且还有生活本身的变化和发展。

乐曲前后两段的基本主题严峻、阴暗而冷酷，象征着令人难忍的宗法制生活，这也就是毁掉了弗雷德里的生命的那种势力，它以其不容置辩的法则紧紧钳制着自己的猎获物。

例142



象“三王进行曲”主题一样，这个象征宗法制生活的主题也很简练，也带有古风的印记，甚至也用全乐队强有力的齐奏奏出（*fff*）；尽

管陈述相当简短、凝炼，它留给人们的印象却是凶兆、死板和不可抗拒的。乐曲中段出现薇叶特的形象，她代表着那“黑暗王国”中的一线光明；薇叶特对弗雷德里的深挚而纯真的爱情，用一个亲切、温暖和诚恳的抒情主题来表达，它在一些活跃音型背景的衬托下由萨克管和法国号奏出，显得格外富有诗意。



逐渐地这支幽丽的旋律变得越来越热情、越激动，这似乎意在表现薇叶特的巨大感情的另一侧面。看来，薇叶特的形象和她的爱情，留给听者如此温柔和坦率的印象，以至于当乐曲的第一主题再现时，人们似乎忘记了这宗法制主题原来曾是那般阴暗。实际上，这两个形象截然相反的主题也存在着某些共同的特征，这才有可能共处于同一首乐曲之中。因此，这两个主题的角逐，似乎可以看作薇叶特为了赢得弗雷德里而进行的艰巨努力——薇叶特的温柔主题的大段自由陈述，好象暂时迫使“黑暗王国”的形象向后退却，一时肯定了生活和爱情的权利。但是，这主题还没有尽情表述它那抒情的美，有所压缩的第一主题又回来了，薇叶特的爱情并未能动摇得了古老的制度的牢固基础，也无法救助弗雷德里脱离窘境。

由于薇叶特的主题带有一定的宗教色彩，因此，这段音乐曾被填入拉丁文歌词编成宗教歌曲《神的羔羊》。

（三）“小步舞曲”

从歌剧《帕斯美女》中借用过来的这首小步舞曲，把人们带入轻快、明朗而愉悦的形象世界中来；它的特点近似《第一组曲》中的小步舞曲，但更明净，象水彩画一般。事实上，这首小步舞曲已常被用以作为戏剧第三幕第二场的前奏，成为戏剧配乐中不可缺少的一个组

成部分。

乐曲的基本主题非常典雅而柔和，由长笛在水晶般清澈的高音区中奏出，竖琴的轻快乐句则充当它的背景。稍后乐队中还有个别乐器参加进来，整个音响效果完全是室内乐性的——乐曲的第一段始终保持这样纯净的效果，只是音乐历时实在很短：



同前一主题一样，乐曲中段的轮廓同样明晰，笔法同样洗练，主题也同样自然而典雅，只是它的进行较为豪放、自负，乐队的组合更为丰满，音响效果也更辉煌：



最后，乐曲的基本主题再现时，它那温柔的旋律稍有装饰，更加玲珑剔透。同时，好象为了陪衬这一主题，又插入另一个更有歌唱性的声部，因此，在第一段中长笛同竖琴的二重奏，如今由于有萨克管声部（有时也可以用大管代替）加入而变成典雅的三重奏。

（四）"法兰多拉舞曲"

这首乐曲是比捷作品中最辉煌的音乐画面之一，它在这里用以描绘收割结束后的民间节日、舞蹈以及欢乐的人群的齐整行列，表达出昂扬、振奋的激情。为了尽可能充分地表达节日的多方面活动，例如在街头或广场上不同方式的欢娱，作者在这里格外大胆地把不同的音乐形象加以对比和结合。换句话说，这首乐曲是以两个民间主题的替换和交织为基础构成的，其中一个是在《第一组曲》的"前奏

曲”中已出现过的《三王进行曲》，原是一首合唱曲，它的进行曲式步调现在一开始便用来描写那些对收获的庇护神表示谢恩的人们的行列；另一个主题是“快马之舞”，描写的是在牧场附近人们为了庆祝收获和弗雷德里的婚礼，正跳着热烈欢快的法兰多拉舞，它戏剧性地成为弗雷德里之死的反衬：



这是一支非常古老的短小曲调，比捷后来还原封不动地把它用入歌剧《卡门》中去，它的节奏虽然非常简单，而且只局限在少数几个音上不断地反复，但是其中却蕴藏着很多内在的毅力和足供发展的能量，它的一次次反复，层次分明地步步深入揭示出这一本质特征。当法兰多拉主题逐渐聚积力量、形成全乐队的最强奏之后，突然进行曲主题重又闯入，并导致这两个主题的另一次分别呈示。然后，两个主题便交织在一起，这时，乐队焕发出炽热和耀眼的光辉，欢乐和喧闹达到极限，整个乐曲便以这戏剧的高潮作为结束。

歌剧《卡门》组曲

歌剧《卡门》的脚本取材于法国作家梅里美的同名小说，更精确地说，取材于小说第三部分唐·霍塞在受刑前对自己的身世的叙述。故事发生在1820年左右的西班牙，讲的是一个西班牙龙骑兵伍长唐·霍塞同烟草工厂女工、吉卜赛人卡门之间的爱情经历。故事的情节相当简单：为了讨得卡门的欢心，霍塞离开兵营，与走私贩和强盗为伍，当他发现卡门不再爱他时，便把卡门杀死然后到警务所自首。歌剧脚本在情节上同小说大致相同，但人物的形象却不一样，特别是霍塞。梅里美笔下的霍塞是一个很活泼的年轻人，目光阴沉而傲慢，面貌既高贵而又凶悍，容易使人联想到密尔顿(J·Milton，1608—1674)

的《失乐园》中的那个魔鬼：

“巨雷在他面上留下深刻的痕迹，
忧愁笼罩着他暗淡的双颊。”

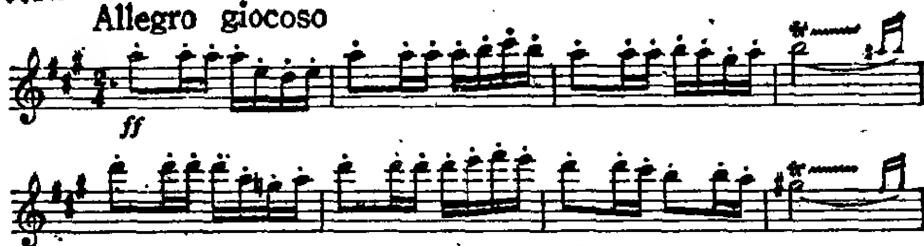
但在歌剧中并不强调霍塞的凶悍，他来自农村，家庭观念很深，只幻想过一种安宁、舒适的幸福生活，是一个坦率、诚实的普通人。只是由于他对生活固有的理解同卡门对自由的要求发生冲突，他的内心矛盾无法同宗法制观念相调和，才陷入悲惨的结局。至于卡门，在小说中她是一个娇小、年轻、身材苗条的女子，作者写道：“这是一个一见就使你惊异、使你永远忘不了的脸蛋。她的眼睛特别有一种肉欲的、炽热的表情；如果你没有时间到动植物园去观察一条狼的眼光的话，你可以去看看正在埋伏着准备要抓一只麻雀的猫儿的眼睛。”卡门是典型的吉卜赛人，对她这个种族的人说来，自由比什么都重要。卡门同霍塞在一起，就象卡门所说“狗和狼是不能一起住久的”，出于对爱情和生活的热望，明知道结果是毁灭，她宁愿用死来确保自己的自由。这部作品着重表现不受资产阶级文明所毒害的那些人们的感情的纯洁性，说明抱真实的感情不能见容于伪善的资产阶级社会，作品在暴露资产阶级市侩道德方面是非常有力的。歌剧《卡门》第一稿中有很多对白，现在通行的演出本，是比捷去世后由他最亲近的朋友吉罗修订的，其中的对白全都代之以朗诵调。一般在音乐会上演奏的选曲，有各种各样的版本和编排，这里介绍的是其中的一种，共由六首乐曲组成。

(一)“前 奏 曲”

这首乐曲以两个截然相反的形象对置为基础，第一个是过分光辉耀眼的景象，素材出自第四幕斗牛士入场时的进行曲和第二幕中的斗牛士之歌。乐曲的开始预示了戏剧发展的最高潮，这是西班牙一次节日斗牛的盛会，堕入情网的斗牛士同卡门来到斗牛场上，兴高采烈的观众为他们欢呼，乐队从奏出的第一个音开始便制造出一种

不可抑制的欢乐气氛：

例147



在这一主题的反复陈述中还穿插进斗牛场上儿童们为斗牛士欢呼的合唱曲调，情绪同样热烈。乐曲当中一段是著名的"斗牛士之歌"——这里先现了歌剧第二幕中斗牛士在李拉·巴梯亚酒店里对一群崇拜者和卡门描述斗牛场上的惊险场面时唱的一首分节歌的副歌，即在场的听众对斗牛士歌声的应和。歌中唱道："斗牛士，拿出勇气来，要知道，西班牙女郎的黑眼睛热情地在望着你，爱情在等着你。"这副歌的旋律在前奏曲中先由弦乐器奏出，充满豪爽的傲气，铜管乐器则为之提供坚定、豪华和兴高采烈的节奏背景：

例148



很明显，这两支曲调虽然各具特点，但同时又有其相似之处，二者都是进行曲式的，活跃、激动，象是冒着火花似的，但又很有分寸，而且都带有胜利的英雄性色彩。因此，当这斗牛士主题第二次由全乐队复述后，很自然地又引出了前一主题的简短再现。但是，现在，突然出现不安的休止，情绪发生了转折。在弦乐器的颤奏背景上，卡门的悲剧性主题以缓慢的速度在乐队的低声部中呈现了：

例149



这是卡门的主导动机，时常被称为"宿命的动机"，以所谓匈牙利

或吉卜赛音阶为基础，非常简洁和紧凑，具有巨大的表现力，反映出卡门的坚强甚至近于固执的性格，以及不可抗拒的和毁灭性的感情。这个具有高傲而热情的气质的主题，以各种不同的形貌贯串着整部歌剧，充分揭示出卡门的全部性格特征。它有时发出焦急而热情的声音，有时是富有表情的音调，有时具有阴暗的宿命特点，有时则象征着爱情的庄严力量。而在这里，它代表个人的悲剧性形象、吞没一切的情欲的黑暗势力和精神极度动荡、紧张的境界，用以同前两个主题所反映的民间节日的欢乐色调和光辉灿烂的明朗境界相对照，就象在歌剧终场卡门之死同观众欢呼斗牛士的胜利相对照一般。卡门的主导动机在这首前奏曲中并没有得到充分的发展，它只是引至悲剧性的高潮，便在一个不协和和弦上戛然而止。

(二)"兵士换岗"

这是在歌剧第一幕塞维勒一个喧闹的广场上烟草工厂左近的景象，从远处传来阵阵军号声，随后便可以听到伴随兵士行进的军乐声——长笛的曲调。换岗的兵士正列队从远处渐渐走近，排头的是号手和笛手，队伍后边跟着一群淘气的孩童，他们竭力合着音乐的节拍、模仿士兵的脚步前进。在歌剧中，孩子们还边走边唱，同时还有霍塞接岗时同军官的一小段对话，但在组曲中都已删去。这段进行曲式的音乐是戏剧开始时宁静、懒散的气氛的继续，接岗的士兵从远处逐渐走近，下岗的士兵又逐渐走远；音乐是明朗的，丝毫没有一点悲剧性的暗示。这段音乐在歌剧中标明为"儿童们的合唱"：



(三)"阿尔加拉的龙骑兵"

这是第二幕开幕前的间奏曲，它暂时脱离了前一幕中卡门刺伤

同厂女工和霍塞偷偷放走卡门等戏剧性情节主线，而为李拉·巴梯亚酒店前吉卜赛姑娘的欢乐歌舞预先准备相应的气氛。这段幕间音乐又是一首西班牙进行曲，主题具有民间音乐气质，近似安达卢西亚的某些歌曲；这也就是在第二幕中霍塞继斗牛士之后来到酒店时唱的一首歌曲。一般说来，这首乐曲在歌剧中并没有性格刻划的意义，但是它那朴素的旋律和自由而倔强的特点同第二幕是相适应的。

例151



这段音乐很短，主要由上述这支民间旋律的变奏构成；主题由大管奏出，而弦乐器的拨奏和小鼓则从节奏上予以撑持。乐曲当中出现舞蹈性的插句，然后主题转由单簧管和长笛复述并逐渐消逝。

(四)“间奏曲”

原为歌剧第三幕前的间奏曲。歌剧《卡门》每一幕都有前奏曲或间奏曲，所有这些器乐小品都是标题性的，都同歌剧的主题和形象有联系，预示或概括相应各幕的发展。第三幕间奏曲是歌剧中最平静的一段音乐，它明朗、轻盈、清澄、优美，主题由长笛奏出，竖琴以其温柔的音型为之伴奏。后来这旋律移入单簧管、英国管和大管声部，并进行种种结合，最后便轻声地消失：

例152



在这套组曲中，这也是第一次出现的抒情性段落；它同第三幕开始时的夜的景象、特别是同第三幕中米卡爱拉咏叹调所具有的明朗

的幻想相接近，尽管在这一幕中也有关于走私贩活动的内容。米卡爱拉在梅里美的小说中只是霍塞自述时偶尔提到过的“穿蓝裙子和两根长辫子垂在肩上的姑娘”，而在歌剧中她是热恋和矢忠于霍塞的农村姑娘的形象，她深夜赶到山里来向霍塞报告他母亲病危的讯息，她代表着纯洁的爱情，在同一幕中同迷信的卡门的占卜场面形成尖锐的对照。

（五）“走私贩进行曲”

选自第三幕开头一段音乐，在歌剧中原名为“六重唱和合唱”。

夜晚，在群山之中，一群走私贩背着重负从山谷里偷偷来到这山顶上。进行曲的节奏好象模仿着走私贩们均匀、警觉的步伐，而在这伴奏上隐约传出的同样是不安的曲调。这主题开头只由乐队奏出，后来合唱才加入进来。



歌中唱道：“大胆上路，朋友们，前进！我们将获得报酬。前进，多留点神，那处悬崖很危险”！在这主题的屡次反复之间的一些插句，为乐曲带来一些新意，但是整个乐曲始终保持着夜的色彩，潜藏着不安的神情。

（六）“阿拉贡民间舞曲”

选自歌剧第四幕前的间奏曲，是全剧所有间奏曲中最著名的一首，西班牙舞曲特点特别浓厚；它概括体现出歌剧的火热的基本情

绪，同时也为第四幕巨幅的民间画面的展示先做准备。这是在塞维勒竞技场外的广场，阳光焕发，人声嘈杂，街头小贩叫卖自己的货物，观众在等待斗牛开演，喋喋不休谈论着即将举行的精彩表演，一群群演员当众走过，人们报以热烈的掌声和喝彩声，接着，便是军官和斗牛士的行列。这首间奏曲始终用铃鼓强调舞蹈的节奏，以预示广场上活跃而喧闹的活动。与此同时，全乐队强力奏出的，则是同样活跃和精力充沛的舞曲旋律，它一开始便奠立起乐曲的基调：

例154



随后，在竖琴与弦乐器拨弦的伴奏音型上，双簧管奏出一支带有哀愁之感的旋律，酷似安达露西亚的一种民间舞曲。这支旋律几经反复发展，在形成一个绚烂、热烈的高潮时，改由弦乐器富有表情地奏出。之后，力度逐渐减弱，似乎转入具有不太明显的悲剧征兆的气氛之中，然后平静地结束。

例155



夏 布 里 埃

(Emmanuel Chabrier 1841—1894)



法国作曲家、钢琴家埃曼纽尔·夏布里埃在1841年1月18日生于浦伊德多谟(Puy de Dôme)山区阿姆贝特(Ambert)一位律师家庭，母亲非常喜欢音乐和舞蹈，夏布里埃自小就是从母亲那里承继到种种情绪体验的。夏布里埃的音乐才赋较早显露，六岁开始学钢琴，八岁已尝试作曲；但是由于父亲一心想要培养他继承自己的事业，当他十五岁时便全家迁住巴黎，让孩子攻读法律。1861年，夏布里埃毕业后，便在内务部任职，为此，他后来不无感慨地说："我浪费了整整十五年的时间。"其实，这些年月对他说来并没有白过。他很快地结识了文学艺术界的许多朋友，包括象征派诗人魏伦(P.Verlaine,1844—1896)、印象派画家马奈(E.Manet,1832—1883)、莫奈(C.Monet,1840—1926)、雷诺阿(P.Renoir,1841—1919)和西斯莱(A.Sisley,1839—1899)等(他收藏着这些画家的一些画作，马奈还特为他画过两幅肖像画)——他对诗歌与绘画的新思潮的透彻了解，无疑对他后来在创作上形成的某些风格特点起着积极的作用；在法国作曲家中，他是从诸艺术品种间的相互关系中汲取创作灵感的第一人，从这一方面着眼，他也可以称为德彪西的先驱。稍晚一些时候，由于夏布里埃

始终象肖松一样刻苦自学音乐，他还在音乐界中找到一些知心朋友，包括杜帕克、丹第、福莱和梅萨热(A.Messager,1853—1929)等，他还积极参加民族音乐协会活动，热诚崇敬弗兰克——最能说明他后来在音乐界享有的声望的，莫过于1890年间当弗兰克逝世时他被推选在葬礼上宣读悼词一事。在内务部任职的同时，他已写出并上演喜歌剧《星宿》和《无益的教育》，被巴黎的观众视作一位有才华的业余作者。1879年，夏布里埃同他的好友杜帕克专程到慕尼黑观看瓦格纳的歌剧《特里斯坦和伊索尔德》，他为瓦格纳的音乐深受感动，就此决定专心献身音乐创作；1880年，终于放弃他在内务部所获得的职位。

1881年，当拉穆勒(Ch.Lamoureux, 1834—1899)在巴黎组织"新音乐演奏会"並开展星期交响音乐会活动时，夏布里埃便成为这些音乐会的合唱指挥，并排演过瓦格纳的《特里斯坦》和《女武神》中的一些片段。但是，他的主要活动却是创作，除了几部比较闻名的歌剧(如取材于中世纪撒克逊王女儿故事的《格文多琳》等)、少数各有特色的钢琴作品(如《十首秀丽小品》)和浪漫曲(如《音乐颂》)外，他最重要的作品是一部管弦乐狂想曲《西班牙》。夏布里埃最优秀的作品，每每显露出一种生气盎然的情绪、嘲弄式的幽默感、温雅的抒情性和易动感情的诗意。他的音乐语言是彻底法国式的，具有高度的独创性；他的管弦乐风格不但本身异常引人注目，而且还预示了往后的发展道路，一些后继的法国作曲家正是遵循着即使不完全与他相同、至少也十分类似的路线的。夏布里埃还是法国特具风格的和声的首创者，他的半音阶体系无疑源自瓦格纳，但是由此建立的却是明白无误地属于他个人的独特样式；他运用全音音阶，在法国也是首开先例。他在和声上的创新，不但经受住时间的考验，而且鼓励着丹第、萨蒂、德彪西、拉威尔、施米特和鲁塞尔等法国作曲家得以进一步探索和丰富法国的音乐艺术。

晚年，夏布里埃虽然已为神经性病疾所苦，他还是满怀热忱地写作他的最后一部歌剧《布里塞伊斯》，一心想把它写成他自己的一部杰作。但是，他已经力不从心了，他的健康情况日益恶化，终于因瘫痪在1894年9月13日逝世于巴黎。

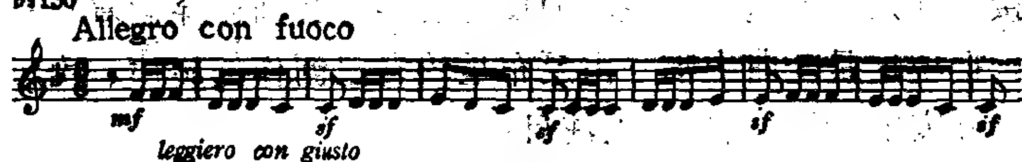
《西班牙》狂想曲

夏布里埃也象许许多多在他之前和之后的法国人一样，十分醉心于西班牙。1882年，当他同妻子一起游历西班牙时，他贪婪地欣赏着西班牙的音乐和舞蹈，记录下众多生动的曲调，他还以轻松的笔触，在给友人的书信中叙述他所感受的鲜明印象。下面就是他从格拉那达发出的一封信的摘录：

"每天夜里，我们到演奏音乐的咖啡馆去，在那里，人们唱着马拉库恩那(Malaguena)、索立德(Soleed)、查帕替多(Zapateado)和彼腾纳(Petener)舞曲，而跳舞的则全是些流浪汉。如果你能亲眼看着他们扭摆，我相信你也会被吸引住的。在马拉加，这种舞蹈变得如此之剧烈，致使我不得不把妻子拉走；它已不再给人什么乐趣。我记录了很多东西：探戈是唯一的一种两拍子舞曲，其他的都是三拍子，塞维勒舞曲是 3/4 拍子，马拉加和加的斯舞曲则是 3/8 拍子。但在北部就不一样，那里有些乐曲是 5/8拍子，很特别。探戈舞曲的 2/4拍子总是同哈巴涅拉舞曲相近。这里再把这样一个画面描述一下：两个女人在跳舞，两个土头土脑的男人在弹吉他，还有五至六个女人则用一种非常难听的声音狂喊。这些都很难记录下来，因为曲调常在变换，时刻会出现新的音调片断。她们喊出一系列音节和单词，嗓门提高，拍手喝彩，小节中第三和第六个八分音符都用掌声强调——所有这些全都激奋着那些年轻舞蹈者，一切都在迅速变化，一切全都不可言喻！喊叫声越响，舞蹈者嘴巴张得越大，笑得越欢，臀部的扭摆也越激烈，简直近于疯狂！"

《西班牙》狂想曲所反映的就是类此的色彩和情绪。但是这里的西班牙情调却是通过一个法国人的观感反映出来的，因此其中依然富于诸如欢愉、热情和引人注目的幽默等典型的法国特点。作者在这首乐曲中主要用入几支西班牙曲调，并用富于西班牙特点的节奏加以贯串，特别是其中极为鲜艳精巧的配器，使它足以同杜卡的《小巫师》并列为代表十九世纪后半叶法国交响音乐的杰作。

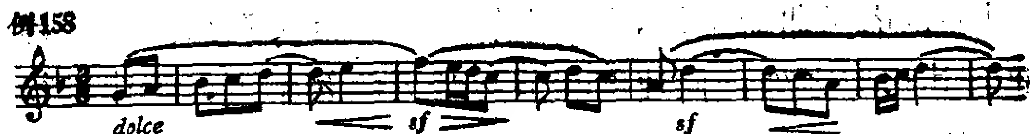
夏布里埃认为音乐首先是用以表达个人主观感受的一种工具，因此他觉得并不是非写些赋格曲、奏鸣曲或交响曲不可。他写这首《西班牙》狂想曲也完全不拘形式，结构相当自由。乐曲开始时一小段引子预示的节奏，即在三拍子节拍中形成二拍子感觉的切分节奏型，是贯串全曲的基本节奏。在这一节奏背景上出现的乐曲基本主题，则是霍塔舞曲的旋律，先由大管和小号齐奏奏出。这种舞曲同圆舞曲有其相似之处，但速度和节奏却更飘忽不定，旋律进行也更随意、自由（Rubato）：



这一基本主题改经法国号接奏后，曾发展为乐队强有力的全奏，并用巴斯克铃鼓以强调节奏。接下乐曲的第二主题到第四主题相继呈现，但历时都不长。第二主题由小号的基本节奏引入，用大管、法国号和大提琴齐奏奏出，但它很快地便被铜管乐器清晰有力的呼喊打断。第三主题是大管的精彩表演，它兴致极好，力度一直保持不衰，很有诙谐意味。第四主题的基本节奏型每两小节分别交由小提琴和木管乐器奏出，然后逐渐扩及其他木管乐器：



乐曲的第五主题是小提琴和中提琴(还有大管和长笛)的宽广咏唱，非常富于表情，而当它第二次改用弦乐器组齐奏时，木管乐器用装饰音强调的节奏和两架竖琴的滑奏，使旋律的进行显得更加华丽和激越：



接下就是以上这五个主题的反复发展，其间还穿插着长号的乐句——据说这是全曲中唯一由夏布里埃自己创作的旋律，由于它的出现十分突出，因此相当惹人注目：



乐曲的所有主题基本上按原来的次序呈现，但有时是主题的重叠，有时还有节奏的交错(3/8和2/4)；同前一阶段相比较，配器和旋律型都有所变易。乐曲的尾声由小鼓打出的基本节奏型开始，这里用第二和第六主题的素材以相呼应並交错推进，配器和力度一直有增无已，最后形成强有力的全奏以结束全曲。

《西班牙》狂想曲在1883年底在拉穆勒音乐会上初演，它使夏布里埃得以一举成名。

马 斯 内

(Jules Emile Massenet 1842—1912)



法国作曲家朱尔·埃米尔·马斯内在1842年5月12日生于卢瓦尔省靠近圣艾蒂安的一个高级工程师(后来经营制铁业)家庭，六岁时全家迁居巴黎。象所有伟大的音乐家一样，小马斯内的音乐才赋在童年就已显露，他随继母学习钢琴，十一岁时便被送进巴黎音乐学院。他在学院的老师中有著名的作曲家托玛等人；在学期间，他已多次获得学科奖，1863年毕业时，以一首大合唱获得罗马大奖，从而得以到意大利进修三年。1866年马斯内回巴黎后，便致力于探索自己的道路：他写作歌剧和管弦乐组曲等，但多少能够显示他的个性的只是一些声乐曲——这些作品带有舒曼影响的明显印迹，同时也隐约可见作者自己的抒情宣叙性的声乐风格。

从1873年起，马斯内的戏剧音乐作品，如《巴赞的唐恺撒》和《艾林尼》、神剧《抹大拉的马利亚》和《夏娃》等，赢得了公众的承认，比捷甚至还满怀热情地说："要关心这个年轻人，他大大胜过我们！"果然不出比捷所料，马斯内在七十和八十年代，达到了他的创作的最辉煌和最有成果的时期，写出了包括长期流行不衰的《曼侬》(1884年)和《维特》(1886年)在内的几十部歌剧。

马斯内的笔头很快，是一位多产作曲家；除了偶尔写些器乐作品和歌曲外，他的活动领域在于歌剧，主要是喜歌剧。为了争取观众和经济收益，他不惜迎合观众的趣味，例如在听众正热狂于瓦格纳的当儿，他也采用瓦格纳的主导动机手法；他是继承古诺衣钵的法国著名抒情歌剧大师之一，但他並不思创新，因此往往流于程式，从八十年代末期开始，甚至还显出衰退的迹象和自然主义的倾向。但马斯内对技巧的掌握既纯熟而又准确，他善于把一丁点儿乐思发展成宏伟的构图，把点滴的素材写得具有响亮的乐队效果；他拥有写作旋律的独特才能，但他的旋律写作倾向于甜腻、艳丽和过分感伤，不过这倒适合于温柔的女性人物的画像。他仿效法国文学界从小仲马到龚古尔兄弟侧重描写"半上流社会"妇女的做法，作品常以女性为主题，因此常被比作"妇人心肠的诗人"和"女性的瓦格纳"。

马斯内的后期创作——他一生中的最后二十五年，不但没有扩大自己的艺术思想视野，在戏剧效果和表现手法方面也依然如旧，因此他的大部分歌剧虽然轰动一时，过后大都全被遗忘。但即便如此，他后期创作中的歌剧《黛依丝》(1894年)、《莎芙》(1897年)和《唐吉诃德》(1910年)，还是很有意思的。马斯内一生跨越两个世纪，但他对法国音乐的影响几乎没有延及二十世纪，人们总是尊他为十九世纪法国浪漫主义音乐艺术的天才代表者。

马斯内除了勤奋的创作活动外，还长时间担任巴黎音乐学院的高级作曲课教授(1878—1896年)，在他的学生中后来成为法国著名作曲家的有布律诺、夏庞蒂埃、施米特、凯什兰(C.Koechlin,1867—1950)和罗马尼亚作曲家埃涅斯库等。马斯内在三十六岁时(1878年)便被选为法兰西学院院士，是院士中最年轻的一位；1876年，他已获得荣誉勋位，1899年，又获得二级勋位。

1912年8月13日，马斯内逝于巴黎。

管弦乐组曲《如画的景色》

马斯内对法国器乐方面作出的贡献，首推他从1865年至1881年

的不同时期写出的七套管弦乐组曲，其中尤以第四组曲《如画的景色》最为广泛流传，此外，《莎士比亚戏剧场面》、《匈牙利景色》和《阿尔萨斯风光》也饶有兴味和富于想象力。

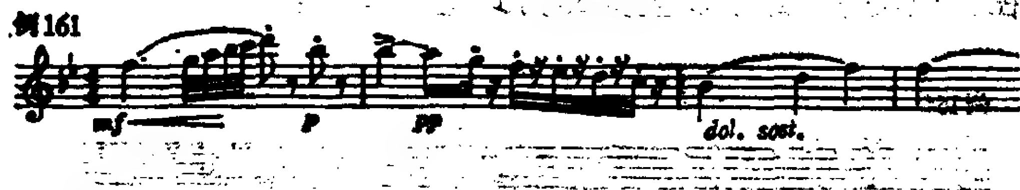
《如画的景色》是作者对法国南部美丽的乡村景色的印象描绘出的音乐画面，它的结构和旋律都很简练，但配器相当精彩。运用有限的素材，通过巧妙的加工而获得宜人的鲜明效果，这就是一个典范。这部作品通俗易懂，经过改编的管乐合奏曲也常可听到。

《如画的景色》组曲创作于1873年间，共由四小段乐曲组成。

(一)进行曲——乐曲以法国号的长音为先导，它立即引出进行曲的基本主题。由于旋律主要在木管乐器声部，音乐的进行更多地强调轻盈而流畅的一面。要说是进行曲，似乎可以想象为农村中一些善男信女前赴教堂的行列，它全然不同于军队的进行曲：



这首秀丽的进行曲采用三段体形式，乐曲中段只有调性的变化，并没有形象的对比。



(二)芭蕾曲调——这是一首诙谐性舞曲，只用木管乐器和弦乐器演奏。乐曲由弦乐器拨奏以提供三拍子舞曲的轻快节奏，在这一背景上呈现的旋律，情调优雅，美丽如歌，主要由大提琴咏唱，而木管则不时加入陪伴着它。

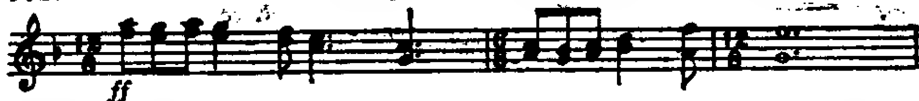


在乐曲中段，音乐转入下属调，芭蕾曲调用高音木管乐器的一些活跃的断音音型作为装饰。嗣后，这两种因素(旋律与装饰)更紧密地交融一起，并导入渐次轻柔的结束。

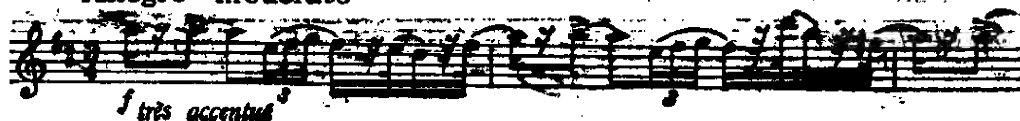
(三)晚钟——传达一种纯净而质朴的心境。也许，马斯内是想借音乐以再现米勒(J.F.Millet，1814—1875)名画《晚钟》所描绘的那种画面，因为在这里，可以听到深沉的虔敬祷歌(中提琴加大管)，还有用法国号模仿的教堂钟声，它的力度自强而弱，在这广阔的田野中扩展开去，一直消失在远方。米勒的画作从人物祷告的神态，仿佛使人听到远处教堂的钟声，而马斯内的音乐则好象使人看到钟声敲响时的同一画面。



这段带有宗教意味的慢速度乐曲，充满宁静和平的情绪，它同前后三首乐曲形成对比。但是即使是这样的意境，也有过比较兴奋的时刻。这时，似是祷告越加热切，钟声的精细装饰变化，又有如各种钟声在交错鸣响，音乐以全奏的方式进入高潮：



(四)吉卜赛人的节日——铜管乐器合奏宣布这节日狂欢的开始，紧接着便出现喧闹欢乐的舞蹈。这舞蹈性的主题基本上用全奏的方式来表达，但偶尔也只在木管乐器上漂浮或改以弦乐器主奏：



舞蹈的热烈气氛直到合奏号声再起时才有所和缓，现在是大提琴（还有中提琴）的旋律比较缓慢地在歌唱，大管形影不离地伴随着它：

例166



但是很快地由于木管乐器的加入，音乐重又恢复活跃激烈的气势。基本主题的舞蹈节奏又出现了，它以几乎比前更为热狂的舞蹈来结束这段篇幅最长的华丽乐曲。

《如画的景色》组曲是巴黎音乐会常演曲目，但在国外也同样风行。

管弦乐组曲《阿尔萨斯风光》

法国东北部的阿尔萨斯和洛林，在普法战争（1870—1871年）失败后归属以普鲁士为中心的德意志帝国。这场战争曾激使当时应征入伍的法国文学艺术家创作出深具爱国主义热忱的作品来，例如都德的短篇小说《最后一课》和《柏林之围》，以及莫泊桑（G. de Maupassant，1850—1893）的短篇小说《羊脂球》等都是。马斯内也在普法战争中服过役，到过阿尔萨斯，因此，他在1881年创作的这套组曲中，以回忆的手法赞美这一地区的美丽风光与和平习俗。作者还在总谱的扉页，怀着惜别的心情记下作品所描述的内容。整套组曲的音乐明朗而清丽，富于马斯内所特有的优雅色彩，但同普法战争的联系并不密切。

（一）星期天的早晨

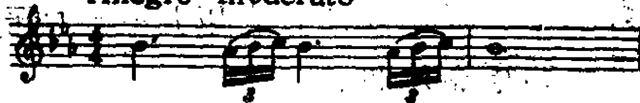
“……尤其是在现在，阿尔萨斯给一堵墙隔开了，我先前对这一已经失去的乡土的印象，是否全抓得回来吗？……

我愉快地回想到的是在我服役期间阿尔萨斯乡村一个星期天的

早晨；在那些人烟稀少的街道，家家房屋几乎全空着，只有几个老年人在自家门前晒太阳，而教堂则挤得满满的……行人不时可以听到宗教的歌声……"

音乐描绘乡村的景色和早晨的礼拜。

乐曲用单簧管和长笛的交替，来渲染清晨乡村的平静气氛，嗣后，其他木管乐器、法国号与弦乐器的相继加入，使这乡村的景色逐渐明朗起来。



不多久，便可以听到早晨教堂礼拜的歌声，这圣歌悠扬、恬静，乐曲在它的袅袅余音中结束。



（二）在小酒店中

"而大街一家小酒店，那铅框的小窗环饰着蛇麻子草和玫瑰花……

'喂，施米特，来点喝的！'……

当他们把枪搁在一旁时，传来了森林居民的歌声……

喔！这欢乐的生活和这愉快的同伴！……"

音乐描绘村中小酒店的欢乐歌舞。

乐曲的引子是定音鼓的独奏，开始时比较缓慢，但逐渐地增加劲头和加快速度而形成舞蹈的节奏，然后乐队全奏便带出舞曲的旋律。在这样的时刻，村民们确是幸福的。



（三）椴 树 下

“接下，我再想到的也还是这同一个村庄，但是现在是夏日非常安静的下午……村外漫长的一条林荫道上，在椴树的阴影下，一对情侣手挽着手安详地走着；她温柔地偎倚着他，喃喃地说：‘你会永远爱我吗？’……”

音乐描绘暮色的村景。

弦乐器分奏的和弦提供宁静的背景，弱音器的使用则又使音乐蒙上一层昏暗的色泽；在钟声和小提琴的流畅平滑的伴奏下，大提琴的独奏显得有点孤寂之感。村外荒僻的椴树下似有微风吹过，但它並没有发出任何声响。

例170



（四）星期天的傍晚

（阿尔萨斯之歌和法国军队归营）

“还是这一天的黄昏，广场上是什么在喧闹，是什么在骚动！……这是门外的人们，是街上一群群花花公子……还有，就是为乡村歌曲配节奏的舞蹈……

八点钟了！……鼓声隆隆，军号吹响……这是军队归营……法国军队归营！阿尔萨斯！拉尔萨斯！

……

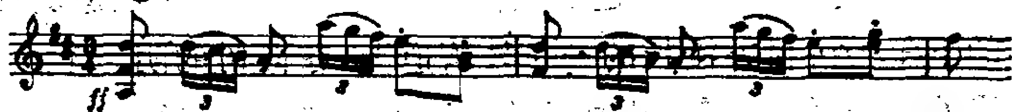
而当远处最后的鼓声完全静寂，女人们呼唤孩子们回家……老人们又点起他们的大烟斗，随着小提琴的乐声，欢乐的舞蹈又从头开始，更多的舞伴更活跃地卷入舞蹈的旋风中去……”

音乐描绘村民们欢度周日的风俗性场面。

乐曲从以小提琴为主的愉快舞蹈开始，这就是作者在文字说明中所介绍的那种喧闹的聚会，人们尽情地跳着、唱着，管乐器和打击

乐器也全都参加进来了：

例171



但是，突然，小鼓敲击的进行曲节奏和远方传来的军号声，打断了舞蹈的进行，这是法国军队归营的描写，舞蹈的人群用欢呼声迎送着他们。当军队的行列消失之后，欢乐的舞蹈重又开始，乐曲的基本主题又出现了，前头“在小酒店中”的舞蹈音乐也回来了。此外，还可以听到阿尔萨斯的两支民间曲调，村民们的欢乐情绪达到了顶峰，似乎全都忘了时间已到深夜。

例172



乐曲以辉煌的尾声作为结束。

歌剧《熙德》芭蕾音乐组曲

歌剧《熙德》是马斯内的第六部戏剧作品，1885年在巴黎首演。作者选取歌剧第二幕第二场描绘布尔戈斯广场欢乐场面的六首舞曲和另外一首晨曲，编成这套供音乐会演奏的管弦乐组曲。据说这些舞曲有的是作者客居西班牙时在一家小旅店听到的，原是庆贺婚礼的歌曲和舞蹈曲调。

根据历史和传说的不同记载，西班牙最著名的民族英雄罗德里戈·迪亚斯·德比瓦尔(Rodrigo Diaz de Bivar,1030?—1099)很有谋略，在同摩尔人的争战中立下不少汗马功劳，赢得对手摩尔人的尊敬，被称为“熙德康佩阿多尔”(Cid Campeador)——按古阿拉伯语，

即英勇善战的主人的意思。在西班牙著名中世纪史诗《熙德之歌》中，熙德因受卡斯蒂利亚国王器重，当过王室行政长官和禁卫军首领，并同国王阿方索六世的堂妹希梅娜结婚；熙德虽然两次失宠和被放逐，但他连续征战，攻下巴伦西亚等地，实际成为一方之王。马斯内的歌剧着重反映的只是熙德同希梅娜成婚的曲折故事。

(一)卡斯蒂利亚舞曲——为了说明歌剧故事发生在西班牙中部与北部之间，剧中主要采用西班牙的地区性舞曲以强调其地方色彩。西班牙中部卡斯蒂利亚的舞曲，表面看来似乎多少有所抑制，但内在的感情却很紧张、强烈。换句话说，卡斯蒂利亚舞曲固有的素质是拥有极大的热情和力量，但另一方面，它又表现得较有分寸，有时甚至于相当拘谨。当它重在表达强烈的感情时，往往带有某种急遽的冲动，现出不随和的动力，这时候它同西班牙最热情和最有力的舞曲，例如凡丹戈舞曲、谢吉第亚舞曲、波莱罗舞曲和霍塔舞曲等最相近。这首舞曲先在第一小节简短地预示乐曲的基本节奏，它是那般生动，那般有力，致使听者不由自主地被紧紧吸引住。接着，卡斯蒂利亚地区优美的舞蹈开始了，这是两支长笛的重奏，舞蹈者的体态轻盈、飘逸：

例173



这支旋律有时用衬腔装饰，有如用响板强调其节奏，它同乐队全奏相对照、相交替，速度一再加快，有如波涛不断起伏，最后在情绪炽热的高潮中结束。

(二)安达卢西亚舞曲——在西班牙南部安达卢西亚等地，情绪饱满的舞蹈音乐极为发达，几乎西班牙所有的基本舞蹈，都有这里的新变种。正如人们所说，西班牙南部塞维勒和加的斯地区的舞蹈者，跳起西班牙东北部阿拉贡的霍塔舞曲，同样十分出色。在安达卢西亚舞曲中，热情的表现较为特别，有时非常强烈，似带有神经质，而有时则极为温柔，甚至是懒洋洋的。在这方面，它同弗拉门科歌舞艺术(一种吉卜赛歌舞)风格有点相近，内容涉及爱情的居多。这里的舞曲惯

用三拍子，而两拍子的则主要是哈巴涅拉舞曲和西班牙探戈舞曲；它的特点除了通常的切分、附点以及弱拍细分外，也常可看到附点节奏型同三连音的结合，二连音同三连音的结合，它的旋律进行柔顺、灵活，且常有半音进行等等。马斯内的这首舞曲以大提琴缓慢的固定音型作为伴奏，用长笛（后来加入木管乐器和小提琴）主奏歌曲性的美丽主题，效果有如宁静的诉述一般。这首乐曲只用弦乐器和木管乐器演奏。

例174

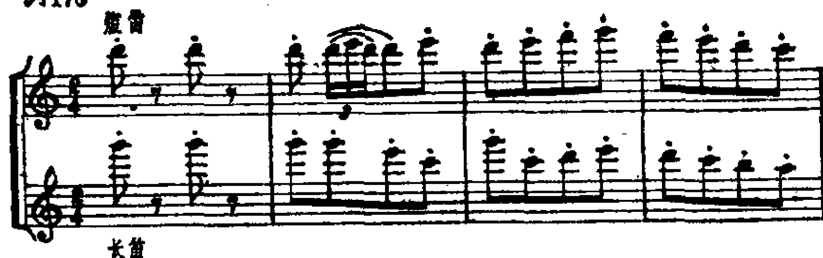


（三）阿拉贡舞曲——阿拉贡地区激昂热烈的音乐，具有爽朗、容易以其欢乐感人、同时又十足男子汉气概等特点。在这首舞曲中，作者用包括大鼓、钹和巴斯克铃鼓在内的打击乐器、竖琴和管乐器，提供清晰、突出的节奏型，然后弦乐器随即强有力地奏出乐曲的基本主题。音乐的进行十分活跃，由于打击乐器的强调，更使音乐增添一层豪华的色彩。象这里运用的巴斯克铃鼓，在比捷的戏剧《阿莱城姑娘》组曲的《法兰多拉舞曲》中也可以看到。

例175



（四）晨曲——原指同"小夜曲"相对而言的"朝晨之歌"，都是户外演奏的娱乐音乐。在西班牙，晨曲（Aubade）与牧童赞颂日出的阿尔波拉达（Alborada）同义。为了强调早晨的清新气息，马斯内选用短笛与长笛二重奏的方式来演奏旋律，至于同样轻淡的节奏背景则由弦乐拨奏和三角铁承担。由于省去前一首舞曲中响亮的打击乐器，如大鼓、钹和巴斯克铃鼓，整首乐曲虽是进行曲速度，情调却非常轻松活泼：

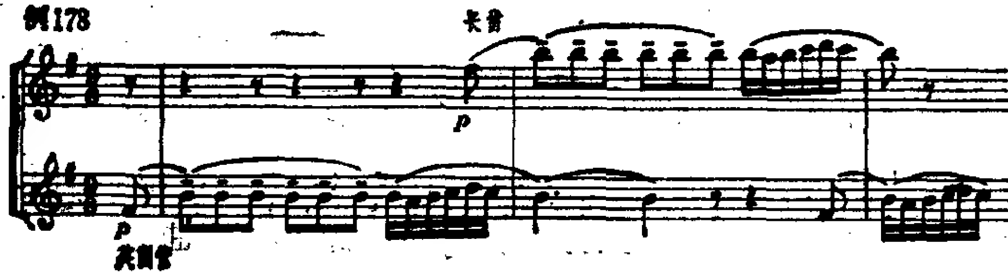


(五)卡塔卢尼亚舞曲——西班牙东北部卡塔卢尼亚的舞曲的最大特点，是抒情性与英雄性几乎同时并存。由于卡塔卢尼亚地区很多世纪以来一直是强大的民族解放运动的策源地，这里除了产生出许多革命和爱国的优秀歌曲范作外，舞曲则有抒情与英雄性并重的萨达那舞曲(Sardana)和纯英雄性的舞曲。卡塔卢尼亚舞蹈时常变换舞步，它的舞曲因此也时常变换节拍和节奏。马斯内在这首乐曲中先用短小的引子以提示乐曲强烈的感情色彩，引子中已经可以看到配器(铜管乐器与弦乐器)与力度上的对比。紧接着出现的乐曲主题由大提琴奏出，它的进行宁静但有力，由低音提琴拨奏的地区舞曲节奏相伴。



这支旋律同木管乐器十分生动活跃的乐句穿插呈现，对比十分强烈。在主题反复陈述的过程中，音乐逐渐增强势头，最后，由一个加快速度的乐句和强烈的和弦作为结束。

(六)马德里舞曲——这首舞曲明显地分成前后两段。前半段速度缓慢，带点忧郁的色泽，主要是英国管同长笛的呼应，称得上是民谣风的美妙旋律。主题在其反复进行中，有时用竖琴伴奏，有时还用大提琴的衬腔加以补充：



乐曲的后半段由G大调转为E大调，用弦乐器一个增强力度和加快速度的过渡性乐句引入。这后半段的音乐生动活跃，用响板以加强节奏，因此显得更加生气勃勃。

例179



乐曲以辉煌的尾声作为结束。

(七)纳瓦拉舞曲——西班牙北部纳瓦拉地区的舞曲，在火一般热烈的北方舞曲中，要算是较为朴素和单纯的一种。马斯内的这首乐曲，用大鼓、大提琴和低音提琴加以强调的强力节奏型，保持了纳瓦拉舞曲纯朴的特点，而在这几乎持续不变的节奏背景上传出的旋律，则又十分生动活泼，它的发展和变化甚至相当辉煌，色彩至为绚烂：

例180



这支旋律多次发展之后，速度转快，组曲中第三首阿拉贡舞曲的旋律一度再现，它促使整个乐曲朝着更加华丽、辉煌的结尾疾驰。乐曲近结束时，有时还加用合唱，但更多的场合只是纯粹用乐队演奏。

《费德尔》序曲

马斯内在1873年曾为法国古典主义悲剧的代表作家拉辛(J. Racine，1639—1699)的悲剧《费德尔》写了一首序曲，二十六年后，又为全剧写了配乐。此外，他还把这首序曲中的某些素材，用入他的一部歌剧之中。马斯内的这首早期作品——《费德尔》序曲，是作者最卓越的器乐作品之一，足以跻于现代优秀音乐会序曲之列。

拉辛的《费德尔》的故事情节，借自古希腊悲剧诗人欧里庇得斯(Euripides 公元前485?—407?)的悲剧《希波吕托斯》。费德尔是雅典国王的王妃，她乘国王离家远出而杳无音信之机，意图勾引前妃所生王子希波吕托斯，但遭到了拒绝；为羞愧和恼怒所苦的费德尔，在保姆的怂恿下，当国王回朝后反诬王子想污辱她。为此，希波吕托斯受到愤怒的国王的惩罚，死于海神手中，但费德尔也感到悔恨，终于对国王承认自己的罪愆，然后饮毒自尽。

费德尔是一个十分复杂的形象，马斯内在他的这首序曲中也阐明了这一点。乐曲开始时有一长段阴暗的引子，在这里首先可以听到乐队全奏的强力和弦与引子主题先现的动机相交替，暗示着很强的悲剧性。随后由单簧管奏出的热情激动的主题，反映出费德尔无以发泄的一股恋情和由此而来的无尽怨诉：

例181



单簧管奏出的这一引子主题，经双簧管复奏后，便同双簧管进行对位的交织，这时因有定音鼓的不祥节奏插入，紧张度显然有所增加。之后，乐曲开始时反复呈示的引子动机，立即把音乐导入热情的快板：

例182



这是乐曲的第一主题，先是大提琴和大管的齐奏，音响强而有力，随而转为乐队全奏时，情绪更如火焰般炽热，它说明了费德尔对王子希波吕托斯的恋情有多么强烈。乐曲的这第一个高潮过后，弦乐器的齐奏起初较为优雅，好象意在表现费德尔终于听从保姆的计谋，当面对王子倾吐自己那压抑不住的情欲，这段叙述越来越激动，

越热情：



乐曲的发展部虽短，但异常有力，有人把它比作海神尼普顿的愤怒，因为在悲剧中，就是海神应雅典国王的恳求而把王子溺身海底的。随后，主题的再现按惯例都回到乐曲的主调，只是引子的动机也插入其间重现，仿佛告诉听者不要忘记悲剧的主角费德尔似的。乐曲近结束时，速度转快（molto più mosso），力度增强，音乐形成了华丽、辉煌的最高潮。末了，引子主题的最后一次重现，昏暗忧郁的气氛似乎是对无辜受惩的王子和受良心责备的费德尔唱悼歌一般。

福　莱

(Gabriel Fauré 1845—1924)



法国作曲家加布里埃尔·福莱在1845年5月12日生于法国南部比利牛斯山区的帕米叶(Pamiers)，早在童年时代他的音乐才赋便被他父亲发现，因此九岁起便被送到巴黎进一所新建立的教会音乐学校读书，由于福莱成绩优异，得以免费连续学习达十一年之久。他在这里熟悉了十五、十六世纪宗教音乐的无伴奏歌唱和格利戈里圣咏，但是特别重要的是通过他的钢琴教师圣-桑的介绍，得以接触到当时在巴黎还不十分为人所知的德国浪漫派作曲家如门德尔松和舒曼的音乐作品。1866年，福莱毕业后先后在若干个教堂担任管风琴手，这期间，还在他就读的音乐学校教作曲课；他担任管风琴手的时间相当长，工作十分出色，与此同时，他的教课活动也同样富有成果。从1896年开始，他接替马斯内在巴黎音乐学院教作曲课，从1905年到1920年又担任该院院长职务。他培养的学生很多，例如拉威尔、罗歇·迪卡斯(J.J.A.Roger-Ducasse，1873—1954)、凯什兰、施米特、奥贝尔(L.F.M.Aubert，1877—1968)和艾涅斯库等都是。福莱毕生致力于发展法国民族音乐，他是1871年成立的法国民族音乐协会的创办者和领导者之一，他长时间为《费加罗报》撰写的音乐评论，对当时法国音乐社

会气氛的形成起着相当大的作用;1909年，他被选为法兰西学院院士。晚年，由于耳疾日益严重，最后甚至完全听不见自己的音乐，但他一直秘而不宣。1924年11月4日，他病逝于巴黎。

福莱本质上是一位抒情诗人，他具有谱写旋律的非凡天赋，偏爱表现崇高爱情的悲歌、温柔的抒情吐露以及典型的音乐画面等浪漫主义体裁。所有这些，首先表现在他的歌曲创作之中。他写的歌曲数量不少(有近一百首)，明显可以看出受到舒曼、门德尔松、圣-桑和古诺的影响，为此曾有人称它为"法国的舒曼"。但也有人认为这样说法有失于夸大，因为他在青年时代根据雨果、戈蒂叶(T.Gautier,1811—1872)和波特莱尔(C.Baudelaire,1821—1867)等法国诗人的诗作谱写的歌曲，并不具有德国大师的同类作品的那种心理的深度、幻想的飞跃和创造的力量。福莱的创作所富有的歌唱性特点，也反映在他的钢琴和室内乐创作中，他在这一领域所受的是肖邦和李斯特的影响，例如，他的钢琴曲甚至也沿用肖邦所使用的一些体裁——圆舞曲、夜曲、船歌、即兴曲和前奏曲等。福莱写过两部歌剧：《普罗米修斯》(1900年)和取材于荷马史诗《奥德修纪》部分情节的《潘奈洛佩》(Pénélope,1913年)，他的宗教音乐作品有《安魂弥撒》(1887年)。他对器乐作品较少感兴趣，曾写过一部交响曲和一首小提琴协奏曲，却没有出版。福莱的忠实学生凯什兰认为这是因为他不熟悉现代乐队的性能，不善于掌握乐队的色彩特点，还说，"福莱的素质本身，及其如此独具个性、如此内向地表现'自我'的艺术，都同乐队无缘相容"。福莱笔下的交响音乐作品，基本上出自他的戏剧配乐，其中的管弦乐组曲《佩列阿斯与梅丽桑德》是最重要的一部，此外，为钢琴与乐队而写的《叙事曲》也较闻名。

福莱的优秀作品大都在他生活后期写出。这时，法国音乐的发展正以印象派为标志，德彪西作品的巨大魅力在很大程度上转移了公众和音乐界对福莱的注意。但是这位年高望重的艺术家还是平静而坚定地走他自己的路，始终保持自己的艺术理想，而不受印象主义美学的诱惑。福莱的创作虽然局限于声乐和室内乐，但是他同丹第一样，在十九世纪和二十世纪之间的这一环节当中，起着非常重要的

承上和启下的作用，成为法国音乐年轻一辈作曲家的精神领袖。

管弦乐组曲《佩列阿斯与梅丽桑德》

（作品第80号）

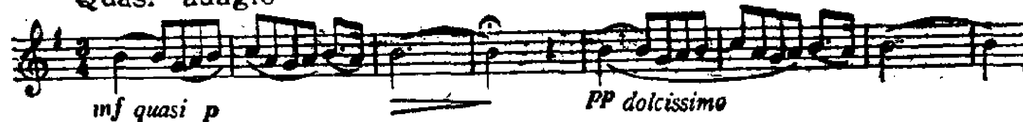
福莱的最成功的一部乐队作品——管弦乐组曲《佩列阿斯与梅丽桑德》，原先是应约为伦敦威尔士王子剧院按英译本首演比利时剧作家梅特林克（M.Maeterlinck，1862—1949）的这出剧作而写的配乐，写于1898年间。这套配乐，比德彪西根据同一题材所写的歌剧早四年出现，当然，相对地说，德彪西的歌剧要更出色些，也更有划时代的意义。福莱为之谱写配乐的这出戏剧演出后，作者便把这些乐曲编成一套组曲，并把他在此之前所写的一首大提琴独奏曲《西西里舞曲》列入其间。

象征派诗人和剧作家梅特林克的这出名剧宣扬一种宿命的观念：人的意志只能悲惨地屈从于命运的不可抗拒的力量，是生是死，都无法改变天命的安排。整个作品表达出的就是这种世纪末的感情。

梅特林克戏剧故事中的梅丽桑德是佩列阿斯的嫂嫂，但是奇怪的命运使他们两人真诚相爱。佩列阿斯有机会常同梅丽桑德单独相处，如在夜里陪同梅丽桑德到海边岩洞去找寻丢失的结婚戒指，在花园喷泉旁相会等。佩列阿斯的哥哥发现他们之间的私情后，经常注意加以监视，终于有一次当他们两人在园中拥抱时一剑刺死了佩列阿斯。随后梅丽桑德在生下一女孩后卧病在床，她对丈夫坦然承认她爱佩列阿斯，但这完全是一种纯洁的友爱，说罢便默然死去。

这套组曲由四首抒情乐曲组成，情绪的范围相当狭窄，形象比较单一，整套组曲以其自由流转的美丽旋律而引人入胜。组曲的第一首是全剧的“前奏曲”，最有画面性，具有一种含蓄的美，它预示了悲剧总的情绪。这首乐曲共有两个主题，第一个主题由弦乐器奏出，它的旋律进行优雅动人，暗示一种温柔缱绻的恋情，但深含感伤的情调：

例184
Quasi adagio



乐曲的第二主题同样温柔可人，由大提琴、长笛和大管奏出，它同样为整部戏剧奠定忧郁和神秘的气氛：



第二首乐曲——“纺纱女”，是戏剧第三幕第一场的配乐：梅丽桑德在城堡的一间屋里纺纱，佩列阿斯深情地陪伴在她身旁。这首器乐“纺纱歌”用小提琴(在乐曲中段还加上中提琴)奏出的一个持续不变的音型，来描写纺车车轮转动的辘辘声响，而在这特定背景上，则用木管乐器(主要是双簧管和大管的旋律交织)以互诉衷情。整个乐曲的气氛忧郁、纤丽，但当中也有比较激越的时刻。

例186
Andantino quasi allegretto



第三首乐曲——“西西里舞曲”，原是一首独立的大提琴作品，另有作品编号，因此有时也略去不演。乐曲的基本主题是一支牧歌风的旋律，典雅秀丽，带有冥想意味，最富于民间特点。这支旋律主要由长笛奏出，有时也用小提琴或其他乐器加强它，而竖琴的音型则始终提供这种舞曲的特性节奏。

例187
Allegretto molto moderato



最后一首乐曲——“梅丽桑德之死”，是第四幕与第五幕之间的一首间奏曲，从佩列阿斯被刺身死这一高潮引入梅丽桑德伤心病死的另一高潮，作者在这里体现了戏剧的情绪内容和心理的潜台词。这是一支伤悼的悲歌，从木管乐器平静的和弦式葬礼旋律开始，随后情绪逐渐增长，力度一直在增强，预示着整部悲剧的高潮，但乐曲结束时又回复开头那种平静而伤悼的情绪。

例188



丹　第

(Vincent d'Indy 1851—1931)



法国作曲家和音乐教育家樊尚·丹第在1851年3月27日生于巴黎一个原属维维埃区的老贵族家庭里，父亲和祖母都是音乐爱好者，因此他从小便有机会学习音乐。十一岁开始学钢琴，接着又学和声，十五岁还自学柏辽兹的《配器法》；十七岁时，由于结识弗兰克的学生杜帕克，两人共同组织学习和演奏包括巴赫的《圣马太福音书耶稣受难乐》在内的一系列作品，并开始倾心于瓦格纳的创作。丹第虽然自小学习音乐，但他周遭的环境和他的社会地位却不允许他以音乐为职业，因此，他攻读法律，学完了一大半课程。普法战争发生时他到部队服役，战争结束后他重又学习音乐。1872年，经杜帕克介绍跟弗兰克学习作曲和管风琴，后来，他不但成为弗兰克的最勤奋的学生之一，同时还是弗兰克的最得力的门徒和他的美学思想的忠实继承者。

1870年前，丹第还不曾学过作曲，他在这时候写出的钢琴曲、歌曲、以及在构想中的歌剧，其实都未能称得上创作。他的处女作在1874年问世，这是在弗兰克指导下根据席勒的《华伦斯坦》中的《皮柯乐米尼父子》这一题材写出的一首序曲；后来，他还仿照席勒原作的布局，把它改编为他的交响三部曲《华伦斯坦》的第二部。他的早期

作品，还有赞颂匈牙利民族英雄的交响曲《约翰·匈雅第》(1875年)、交响叙事曲《魔林》(1878年)等。丹第本质上是一位交响乐作曲家，他在1886年写出的《法国山歌》交响曲，已经显出作者成熟的创作个性，是他的最受欢迎的杰作之一。他的著名管弦乐作品，除上述《华伦斯坦》等外，还有交响变奏曲《伊斯塔》(1896年)、《♭B大调第二交响曲》(1903年)、交响诗《山中夏日》(1905年)以及在第一次世界大战期间写出的第三部小交响曲《美丽的高卢》(1918年)等。

丹第同李斯特、勃拉姆斯和瓦格纳都有过友好交往，但是他最崇拜的是瓦格纳。1876年，丹第在拜罗伊特观看瓦格纳的乐剧《尼伯龙根的指环》首演后，对瓦格纳几乎入迷。有一段时期，他的作品的主题和音乐语言都可以明显看到瓦格纳的影响存在；他仿效瓦格纳亲自编写脚本，采用瓦格纳的主导动机体系，他的一部歌剧《斐瓦尔》(1881—1895年)，几乎就是瓦格纳的音乐奇迹剧《帕西法尔》的法国翻版。不过即使在这些作品中，法国的气质也有强烈的反映，正如罗曼·罗兰所说，"从《斐瓦尔》一剧中，你可以看到《西格弗里》森林中的某些树木；但是这森林本身已经不象原来的那样，从中已经伐出一条林荫道，阳光已经照入尼伯龙根的洞穴"。丹第创作的歌剧共有六部，这些作品虽各有其特色，但总的说来，他的歌剧远不如他的交响作品有名，由于种种原因，他的歌剧几乎没有一部成为法国歌剧舞台的保留剧目。

丹第在法国音乐史上的地位，并不限于创作。1871年弗兰克等人在法国创立的民族音乐协会，使法国音乐进入一个全新的阶段，丹第就是这个协会最初的成员之一。他担任协会的秘书十多年，1890年当弗兰克去世后，还继任协会主席。1896年，丹第同博尔德和吉尔芒(A.Guilmant，1837—1911)联合创办巴黎的第二所高等音乐学校——歌唱学校(Schola Cantorum)，这所学校立基于弗兰克所开创的教育体系，在发展法国交响音乐、掀起合唱创作热潮和复兴古老的教堂合唱等方面，都起着很重要的作用；它组织的一系列历史性音乐会，使学生有机会接触到从十四世纪到二十世纪的各种风格的作品。丹第领导这所学校先后达三十多年之久，他在教学方面的活动，结晶

为同塞里约(A.Sérieyx,1865—1949)合著的《作曲教程》一书。歌唱学校培养的许多著名作曲家，为二十世纪法国音乐的发展作出重大贡献的有鲁塞尔、塞弗拉克(D.de Séverac,1873—1921)和萨蒂等。

丹第是一个虔诚的天主教徒，他的作品构思严谨、结构精致，但有时具有神秘主义的特征，有时又显得相当墨守成规。另一方面，对法国民间音乐极为广泛而浓厚的兴趣，却是他的创作的特色所在；他致力于法国民歌(特别是维维埃山区民歌)的改编工作，法国南部山区的大自然景象在他的作品中时有反映。他对弗兰克、贝多芬和瓦格纳的许多论述，都是很有价值的文献。丹第工作勤奋，生活平静，只是作为客席指挥才偶尔到过西班牙、俄罗斯和美国。1931年12月2日，他病逝于巴黎。

《法国山歌》交响曲

(作品第25号)

丹第对法国民族民间题材最为关心，总是多方寻找和反映他最感亲切的法国民间生活的形象；他的第一部交响曲《法国山歌》，也象交响诗《山中夏日》、为双簧管与乐队而写的《法国民间主题幻想曲》和歌剧《外帮人》一样，都是这方面创作中最为出色的。《法国山歌》交响曲选取作者收集和编选的《法国民歌集》中一支民歌作为基本主题，这是法国东南部塞文山脉的维维埃山区的一支旋律，因此作者有时又把这部作品称为《塞文山交响曲》。这部交响曲只有三个乐章，这显然是受弗兰克的影响；其中的基本主题，又象瓦格纳的主导动机或柏辽兹的固定乐思那样，以各种变化的形貌贯串全曲。作品中的钢琴独奏声部相当突出，但这钢琴声部却只限于充当乐队中一个重要成员的角色而已；作品在1887年3月间由作者指挥拉穆勒交响乐队首演时，钢琴由博尔德·佩内夫人(Bordes-Pène)弹奏。这部G大调交响曲也就是题献给她的。

第一乐章用比较自由的奏鸣曲形式写成。山歌的主题一开始便在短小的引子中先由英国管奏出，带弱音器的弦乐器以柔弱的和弦

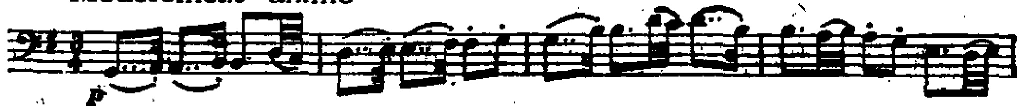
轻声与之相伴，音乐的情调极为明爽轻柔。随后，主题和其中的基本动机还由长笛、法国号、大管、小号和长号接奏，整段引子笼罩着山区莹洁清朗的气氛：

例189
Assez lento



乐章的第一主题可以说是山歌主题的一个变形，这是在大管和低音弦乐器上执拗上行和附点节奏突出的旋律，钢琴伴奏上的固定琶音音型使这一主题的进行显得愈加虎虎有生气：

例190
Modérément animé



这主题在其反复呈示中变换调性并增强力度到*ff*时，才转由钢琴接奏，个别管乐器不时还把山歌的主题交织一起，它使人们从对照中既认清第一主题的出处，又记得贯串全曲的山歌主题将是无时不在的。随后，由小提琴神秘的震音上行乐句引入的第二主题同样是民谣风的，它位于长笛、法国号、竖琴与钢琴的高音区；这时音乐转入三度关系的B大调，无论是小提琴的飘忽和弦或是钢琴上的阿拉伯花纹装饰，都使这一主题显得更为清新且有活力：

例191 Un peu plus vite



这一主题在经过大胆的转调过渡之后，转由小提琴和大提琴复述，这时，木管乐器（长笛和单簧管）、竖琴和钢琴全都变成装饰，清纯之外又添加一层新丽和温暖之意。然后，钢琴的一个经过性乐句，预示下一乐章的调性（♭B大调），结束了呈示部中两个主题的基本陈述。现在，当发展部开始时，第一主题又在大管和低音弦乐器的低音区出

现，只是这时它已移入E大调，而木管乐器（长笛和单簧管）和竖琴与钢琴始終以反向的分解和弦为之装饰；此外，小号（还有双簧管和中提琴）不时还以引子中经过放宽节奏的山歌主题穿插其间。整个发展部就象这样，以展开引子的山歌主题和乐章的第一主题为基础；而当第一主题转由钢琴接奏之后，山歌的主题时而在弦乐器声部、时而在木管乐器或铜管乐器中活动频繁，最后掀起全乐章辉煌的高潮直接进入乐章的再现部。这一乐章的效果象是从引子中所描绘的山中晨曦，经过呈示部和发展部的逐渐过渡，然后在这里用乐队强有力的全奏，爆发出在正午时分普照山巅的阳光。接下的主题再现完全按传统的规律进行，即把第二主题纳入乐章的基本调性——G大调之中，所不同者只在于午后的气氛显然比清晨明亮得多。可是过不多久，夕阳终要西下。音乐总的力度转弱，在尾声中重又出现英国管的山歌曲调，中提琴和大提琴的震奏还使音乐的色调变得更加朦胧，第二主题的动机在竖琴、钢琴与弦乐器上短暂浮现，使人们想起了那寂寥的田园景色，但随即在细分为八个声部的弦乐器的精致气氛中黯然消失。

第二乐章也采用自由的奏鸣曲形式写成，但比前一乐章简练，两拍子与三拍子持续不断地交替是这一乐章的特点之一。乐章直接从第一主题的呈示开始，这是山歌曲调的另一个变形，它的音调温和、悠扬，用钢琴同弦乐器（还有长笛）轮番交替的方式陈述：

例192



乐章的第二主题从前一主题的小提琴音型衍化而出，这时，它转入同名小调，先用大管和钢琴齐奏，稍带孤寂之感。随后主题还从♭B大调转入♭G大调，用基本动机在木管乐器与弦乐器上的呼应以结束乐章的呈示部。

例193



乐章的发展部从第一小提琴在♭G大调上奏出的第一主题开始，它在几经转调的进程中情绪活跃起来，速度也显然加快。接着法国号在定音鼓隆隆响声的陪衬中奏出山歌主题之后，乐章第二主题的基本节奏型便转充固定低音，按半音上行的方式掀起力度的高潮，并转入乐章的再现部。在这里，由于出动整个乐队的全奏，第一主题得到强有力的肯定；而第二主题则改由三支长笛奏出，情绪平定和缓。最后，在山歌主题重又呈现之后，从中提琴独奏声部还传出了第一主题纤柔的回响，然后整个乐章便以单簧管的一个秀丽的乐句和钢琴轻弱晶莹的装饰伴奏作为结束。

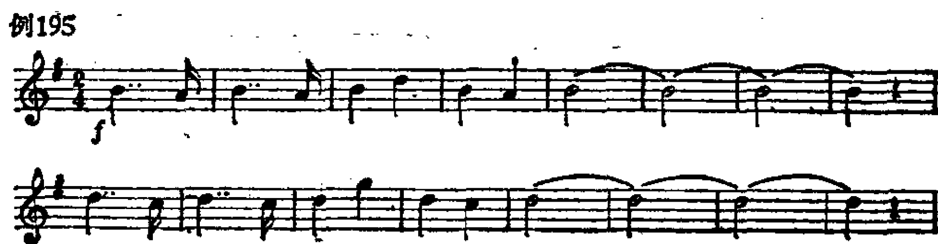
第三乐章是一首自由的回旋曲。组成乐章基本主题的两个因素，一个是以固定低音形式出现的节奏背景，它取材于山歌主题第一小节的旋律，用钢琴的十六分音符的音型和竖琴在节拍重音上的拨奏支撑来表现：

例194



另一个则是在此背景上进行的轻快的舞曲旋律，从第一乐章的第一主题变化而来，先由木管乐器奏出。这实际上也可以说是山歌的另一个变形，它的进行充满活力，在反复的陈述中结合进越来越多的乐器，最后席卷整个乐队，造成巨大的声势和威力：

例195



穿插在基本主题之间作为对比和衬托的新主题共有三个，其中一个在单簧管上，二拍子和三拍子的节拍变换频繁，后来当它转到小

提琴声部时，变得格外富于表情，具有塞文山区舞曲或塔兰台拉舞曲的性格：



第二个是第二乐章第二主题的变形，由于放宽节奏而显得比前更坚定有力。最后一个则是山歌的另一个变体在钢琴上的大段发展，这个主题还一度用乐队的全奏形成一阵有力的高潮，整部作品也以这个山歌主题的狂喜的热潮作为结束。

这最后乐章的速度、节拍与节奏变化万千。总的说来，在这部作品中钢琴的作用有时比较具有独立的意义，就象是协奏曲中的独奏乐器一样，但有时作者只用它的独特音色以丰富那无尽变化的配器色彩，而在个别场合，例如在最后乐章中，钢琴几乎起着“打击乐器”的作用，一度被用来强调舞曲声部的固定节奏。这最后乐章情绪跌宕起伏，或雄浑，或粗犷，或兴奋，或狂热，非常富有效果。

华伦斯坦的阵营

（作品第12号）

丹第的《华伦斯坦》三部曲取材于席勒的同名诗剧。原剧共分三部：第一部是“华伦斯坦的阵营”，第二部是“皮柯乐米尼父子”，第三部叫“华伦斯坦之死”；丹第的三部曲套用原剧的结构和标题，只是把其中的第二部改以皮柯乐米尼的儿子和华伦斯坦的女儿的名字——“麦克司与特克拉”为题。这套作品可以说是继柏辽兹的《罗密欧与朱丽叶》之后的另一部戏剧交响曲，由于三部曲中的每一部都可以独立演奏，有时又被称为一首首交响诗。《华伦斯坦的阵营》是其中较常演奏的一部。

席勒的诗剧《华伦斯坦》描绘十七世纪德国三十年战争时期的景

象。剧中主人公华伦斯坦原是出身低微的小臣，由于骁勇善战而成为战争的暴发户，受封为公爵，成为奥地利皇帝的军队统帅，深得部下的拥护。但是华伦斯坦虽然渴望尽早制止打着宗教旗号的内战和统一德国，但他个人又怀有野心，迷信星相，从而发展到同瑞典敌军相勾结，最后被皮柯乐米尼设谋杀死。席勒选取三十年战争为背景，但他看到的并不只是黑暗和灾难，他认为"即使是国家灾难惨重的时代，仍然是人民显示力量的最灿烂的时代！有多少伟大的人物从这个暗夜里显现出来啊"！不过，席勒理想中的人物并不是华伦斯坦，而是麦克司，作者只是在他身上才倾注了自己的一系列理想，而这麦克司同时又是全剧中唯一不按史实创造出的正面人物，他纯洁，忠诚，有理想，有抱负，但在冷酷的现实面前却遭到毁灭。

《华伦斯坦的阵营》象是一部群众剧，这里没有突出的主人公，它所描绘的尽是那些受战祸蹂躏最深的农民、各式各样的雇佣兵、随军做生意的老板娘以及不同教派的牧师等群众形象，实际上起的是介绍故事背景的序幕作用，在全剧中篇幅最短。战争已经延续了十六年，正如原剧所描绘的那样，城市萧条，城堡化为灰烬，周围邻近的四乡四野，再也找不到一只家禽，一条走兽；可是，在酒店帐篷，那些丘八佬却在喝酒，赌钱，玩女人，在进行物物交换，到处是抢来的项链、珍珠和宝贝。这是骄奢淫纵的生活画面，反映着五光十色的思想感情；音乐同样着重于描绘这帐篷里的欢宴作乐，用众多的主题来塑造这样的场面。乐曲的结构近似交响曲中的诙谐曲。

乐曲开始时用全乐队奏出的一个主题来渲染这大吵大闹而又杀气腾腾的气氛：各种服饰的雇佣兵挤在帐篷里，掷骰子谈交易，议论着局势和各自的头人，情绪热闹非常，而音乐确也表现得恰到好处。

例197



在主题的反复呈示之后，在小提琴和长笛声部有一个轻柔的经

过句，和缓了方才那种激越的情绪，小提琴随即奏出乐曲的第二主题：

例198



这第二主题的呈示显得比较孤单，因为乐队的其余声部后来全都专注于圆舞曲的节奏，组成了一种喧闹非凡的伴奏。这时，音乐似乎转为描述原剧第八场的场面：士兵们喝足了酒，办好了掠夺物的交换，还把华伦斯坦同皇帝之间的矛盾好好地议论一番，现在，兵士们又调戏起酒铺女招待来了；正如原剧所描写，有乐队登场，奏起圆舞曲来，速度有时徐缓，有时越奏越快，猎骑兵同女招待跳舞，老板娘同新兵跳舞，音乐有着较长的一段铺陈，时而还把前一主题结合一起。

例199



酒铺帐篷里的一场狂热舞蹈进入了高潮，但见一个猎骑兵追逐溜脱的女招待时，在门口一把却抓住了刚踏进门的一个克普钦派牧师。在乐曲中，这时用一个技巧性乐句引出了第四个主题——四个大管精巧的赋格式陈述，表示牧师对这些狂欢闹舞的士兵们的说教：

信徒们在流泪祷告，
兵士们只填腰包；
僧院成为超等妓院，
教区变成了匪巢。
你们弥撒也不做，宣讲也不听，
只是困在旗亭，怎能把仗打赢！

例200



但是，牧师的说教不大有人注意，各种不同的乐器对牧师宣讲的主题进行漫画式的模仿，表示士兵对牧师的百般讥讽、愚弄、挖苦和嘲笑。圆舞曲重又出现了，大号试图声援那说教的赋格主题，但也等于白搭，它完全被湮没在乱哄哄的醉饮和狂舞之中。突然，法国号、小号和长号齐奏的一个庄重威严的乐句加入进来，它制止了这场喧闹，似乎在暗示华伦斯坦的到来：

例201



接着，乐曲的第一主题又出现了，它的精巧发展又逐渐接入圆舞曲主题并交替着发展。最后，小号高奏华伦斯坦的主题，用洋洋得意的音调，对他们的统帅致以赞颂，并以此结束这首戏剧交响诗。

肖　松

(Ernest Chausson 1855—1899)



法国作曲家欧内斯特·肖松，在1855年1月21日生于巴黎一个市政工程承包商家里。他自小生活在富裕、温暖的环境，约十五岁便开始涉足巴黎许多文艺沙龙，习惯于在阅读、作画、参观画展和听音乐会中过日子。肖松虽遵父命攻学法律，获得博士学位，并就任巴黎上诉法院的律师(1877年)，但由于天性优柔寡断，多愁善感，以至于无法从事他所学成的专业；1879年底，他进巴黎音乐学院马斯内的配器班学习，依然未下定决心改行。这期间，他曾参加罗马大奖竞赛未获成功，此后转随弗兰克勤苦学习作曲几近三年，1883年毕业。他在弗兰克的众多学生当中，也许是写作旋律最有天赋和最自然的一位，他的基本气质是抒情的，但这正如福莱一样，既是他的主要美质，同时又是他的缺点的根源。他的音乐时常蒙上一层淡淡的哀愁，有时还强化为悲剧性的情绪，但首先总是充满着一种不定的柔情和雅致。一般说来，肖松比丹第更有创造性才能，但他缺少丹第所拥有的那种精密的自我锻练和惊人的自我发展的能力，他的个性的内在美质可以说仅次于丹第；他象丹第那样，写作乐队和戏剧作品，还有室内音乐，但他的歌曲创作却不象丹第那样，应该说，成就要低于福莱和杜帕克。

肖松的戏剧作品如抒情戏剧《海伦》（1884年）和《阿尔蒂斯王》（1895年）以及为莎士比亚的《暴风雨》写的配乐（1888年）等，常有把瓦格纳的手法同法国人的思维结合一起的痕迹，象丹第和夏布里埃一样，他写的爱情二重唱，总是使人想到瓦格纳的《特里斯坦》的第二幕。不过，肖松的声誉主要在于他的器乐作品方面——包括唯一的一部交响曲（1890年）和在他的器乐作品中最负盛名的小提琴与乐队合奏曲《音诗》（1896年）。肖松的器乐作品，早期的可以看到马斯内的印记，但总的说来，在手法和风格方面，他显然是弗兰克的忠实信徒，此外，由于他多次到过德国，还深受瓦格纳的影响。九十年代，同一些象征派诗人的交往，使他的作品在某些方面又同印象派有点相近。

肖松对发展法国民族音乐作出了有益的贡献，他是法国民族音乐协会最初的成员之一，从1896年起又担任该会的秘书若干年；他有许多作品都是在协会组织的音乐会上初演的。

肖松在当时的法国作曲家中，从外表看来，确是一个幸运儿。他的生活非常富裕（他时常资助不及他那般好运的法国作曲家），婚姻美满，珍藏的名画使他的家就象一座真正的博物馆一般。然而，他的生活也并非真正顺适，他那和蔼可亲的外表，常常掩饰着他内心深藏的感伤和神秘的责任感。肖松的老师弗兰克和他的许多同学，都有不同程度的个人的不幸或悲剧：弗兰克因车祸受伤致死，卡斯蒂隆（A.Castillon，1838—1873）在普法战争中负伤而死，勒柯才二十四岁便死于伤寒症，而杜帕克则因神经失常而就此不能工作；肖松也是这样，1899年6月10日，他在位于里梅的庄园里创作弦乐四重奏时，有一次骑自行车外出就此没有回家，后来人们发现他在山坡下撞裂头颅骨身死。

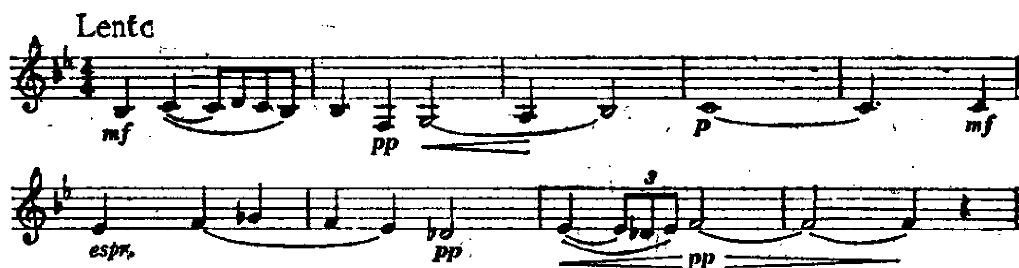
♭B大调交响曲

（作品第20号）

肖松的《♭B大调交响曲》不但是他的纪念碑性创作，同时还是他

那个时代法国交响音乐的里程碑之一。这部作品同弗兰克和丹第的交响曲几乎都是同一时期的产物，因此在乐曲的结构和手法等方面，都有一些相似之处。例如，这三部作品都只有三个乐章，即省去其中的诙谐曲乐章，又如主导动机的运用，也是这样。一般地说，这部作品的风格与笔法还不无缺陷，但它那深刻的思想、生动的语汇以及出于自然的情绪表达，却足以反驳某些评论家的讥讽。肖松的这部交响曲题献给当时巴黎的一位著名画家亨利·勒罗尔(H.Lerolle)。

第一乐章从一长段慢引子——低音弦乐器和单簧管奏出的引子主题开始，表达出一种深沉而感伤的情绪。这个主题因在乐曲的许多地方、特别是在最后乐章的尾声中出现，在全曲中起的作用不小：

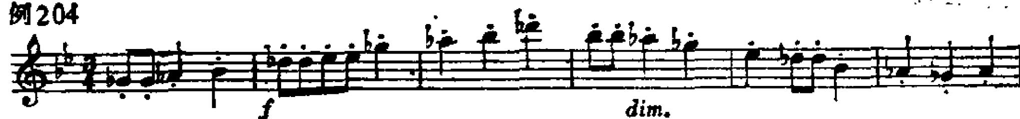


这一乐章用奏鸣曲形式写成，乐章的基本主题在引子主题的反复呈示和发展之后，即在情绪恢复平静时由小提琴乐句引入；这主题先由法国号和大管相隔八度齐奏奏出，然后改由双簧管和大提琴接奏。接着主题的个别动机还在其他乐器中反复传递，随后便掀起乐队全奏的紧凑而热烈的高潮。



连接乐章两个主题的连接段移入♭G大调，由木管乐器上下奔驰的轻快乐句组成。这时音乐的进行借断音奏法的强调，显得特别轻捷，在一定程度上加强了第一主题所显示的美丽而欢愉的气氛：

例204



乐章的第二主题转为#F大调，由大提琴和单簧管奏出，温柔之中带有感伤意味，但同前一主题并不形成对比，其旋律进行中的二连音很有特色：

例205



乐章的发展部主要发展第一主题同连接段主题，带有诙谐性特点。至于乐章两个主题的再现，都按传统的规范进行，只是到最后，第二主题（在小提琴上）还同第一主题（管乐器与低音弦乐器）交织一起。乐章的尾声速度转快，由铜管乐器高奏第一主题的个别动机强有力地结束这一乐章。总的说来，这一乐章虽有一些感伤的篇页，但音乐表现出的主要是清新有力的情绪。

第二乐章进入小调的气氛，比较压抑和凄凉，有如萧瑟寒冬似的。乐章开始时也有一长段引子，两个动机在其间执拗地反复呼应和发展，情调庄严：

例206



不多久，英国管和单簧管在低音弦乐器轻柔的三连音音型背景上相继奏出乐章的基本主题，这主题从前一乐章第一主题派生而来，它在反复陈述的过程中虽常有其他一些动机由长笛和大提琴等声部

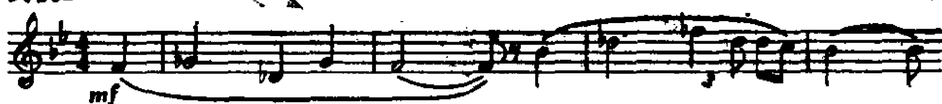
插入，但感伤的情绪却未稍减：

例207



乐章中段速度较活跃，英国管同大提琴齐奏的歌曲性旋律，又有弦乐器的分解和弦陪衬，但依然现出无尽的愁绪。随后小提琴接奏这一主题时，尽管又添加不少精致的装饰，效果也还是这样。

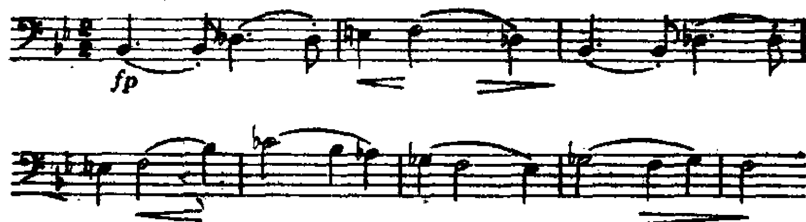
例208



中段主题的发展也曾形成一个巨大的高潮，然后乐章基本主题用乐队全奏的方式重现，音响强烈有力。最后，在尾声中，引子主题又带回乐章开始时那般愁郁的情绪，只是现在由于改用同名大调作为结束，愁绪多少有所和缓。

最后乐章回到原调，也采用奏鸣曲形式。乐章的引子基本上只是基本主题的节奏型的先现，但这引子既孕育出终曲的基本主题，同时还奠定了整个乐章的猛烈气势。乐章的第一主题也好象是从第一乐章基本主题的个别动机变化而来，它先由大提琴和单簧管奏出，再由小提琴接奏，旋律的进行经切分节奏强调，非常简洁、刚健而有力，法国号持续和弦的陪衬以及对位式精巧乐句的穿插，都丰富了这一主题的反复陈述：

例209



第二主题由半音阶乐句引入，现在是乐队的全奏，它的和弦式表

达接近于圣咏的风格，但主题的后半段（也可以看作主题的另一支比较次要的旋律），改由双簧管奏出，则着重于美的体现：



乐章的发展部从第一乐章连接段主题的一个变形动机开始，经过短暂的发展之后，乐章第二主题的副旋律以及第二主题的圣咏旋律本身相继展开，并逐渐增强力度构成乐章的高潮。过后，圣咏旋律在众多声部逗留和传递时，乐章的基本节奏又回来了，主题依次再现后音乐进入庄严的尾声。这时，第一乐章引子主题以放宽节奏的形式重现，音乐特别纯朴、肃穆，感人至深。

音　　诗

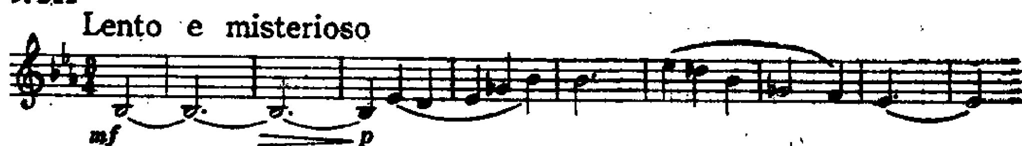
（作品第25号）

《音诗》是肖松创作末期（1894—1899年）的主要成果之一。在这时期，由于结识一些象征派诗人，又接触到俄罗斯作家如屠格涅夫、陀斯妥耶夫斯基和托尔斯泰的作品，他那潜在的悲观情绪有所抬头。《音诗》以屠格涅夫的一则短篇故事为基础（具体指的是哪一则，我们不得而知），表达肖松内心世界的一种不容易捉摸和近于病态的压抑之感。《音诗》虽是为小提琴独奏和乐队而写的乐曲，它的规模介乎协奏曲与小提琴小品之间，相当于贝多芬的《浪漫曲》；但在音乐会上演奏时，用钢琴伴奏的情况更为常见，它同拉威尔的音乐会狂想曲《茨冈》连在一起演奏，则几乎成为一种习惯。

《音诗》非常富于诗意，同时又具有一些戏剧性因素；乐曲的结构稳妥合理，毫无冗长乏味之嫌，反映出作者过细的设计和特别精心的技艺。轻度的伤感，狂喜但有所克制的热情，含蓄，雅致，笔法之极度

精练——所有这些都是它的特点所在。这首乐曲自始至终给人一种亲切的感觉，因为其中所表达的热情并不激烈，往往是在谨慎和含蓄中带点激动的柔情。

乐曲以♭E大调为基调，经过♯F大调、D大调和b小调等变化而复归原调。乐曲的引子由弦乐器（小提琴除外）和木管乐器上一些短小动机的浮沉组成，令人感到有点神秘。接着，乐曲的第一主题便由定音鼓的轻微敲击（属音）引出，它先出现在独奏小提琴上，并由弦乐器合奏复述，然后又由独奏小提琴按华彩乐段的方式加以发展，音乐的情调典雅，充满一种幽深的冥想：



乐曲的第二主题自前一主题逐渐强化的发展引入，现在节拍也已变换，弦乐器声部起伏活跃的三连音音型，还使独奏小提琴的主题显得越加强烈和富于激情：



乐曲的第三主题是前一主题情绪的直接继续，在这里有着广阔的发展。独奏小提琴借它以发挥双音和八度音等辉煌技巧，而当主题转由双簧管和中提琴独奏时，独奏小提琴又以活跃的旋律与之相伴，整个乐章的高潮也是在这一主题的发展中形成的：



高潮过后，引子的素材重又引出乐曲的第一主题，但这时它相继

在#F大调和D大调上出现。接着，音乐的速度转快，乐曲的第二和第三主题又在b小调中进行充分的交响性发展。最后，在回到原来的速度和调性的当儿，乐队全奏的第一主题音响庄严饱满，整个乐曲便以这第一主题的变化反复作为结束，那逐渐轻弱的颤奏使这段尾声显得极有诗意。

夏庞蒂埃

(Gustave Charpentier 1860—1956)



法国作曲家居斯塔夫·夏庞蒂埃于1860年6月25日生于洛林地区一个农村的面包师傅家庭，普法战争后因洛林为德国所占，夏庞蒂埃全家迁居图科英城(Tourcoing)。夏庞蒂埃在这里的一家纺织厂当会计，并开始学习音乐；由于他音乐才能出众，工厂主资助他建立一个管弦乐队和音乐协会，后来又送他进里尔音乐学院学习。嗣后，夏庞蒂埃还获得一笔奖学金得以进巴黎音乐学院深造：1885年他进马斯内的作曲班学习，两年后，出人意外地以其清唱剧《迪东》获得罗马大奖。1890年，夏庞蒂埃以获奖者资格在罗马进修三年返回巴黎之后，过着豪放不羁的艺术家生活：他同各种类型的诗人、音乐家和画家相交往；他坚信艺术的民主精神，采用"公社音乐"的某种范式，在露天场所组织演奏自己的作品——例如，1896年在卢森堡花园演奏他那略具幻想意味的《瓦多(A.Watteau,1684—1721)风格小夜曲》，1898年又在巴黎市政厅广场演出他的大合唱《缪斯加冕》，效果近似一种示威活动。1902年，他创立民众音乐学院，免费对巴黎女店员教授音乐，学院到第二次世界大战爆发时才停止活动。1912年，当马斯内去世后，夏庞蒂埃被选继任法兰西学院院士，此外，他还在1900年获得骑士级荣誉勋位，1930年又获得第三级荣誉勋位。1956

年2月18日，他在巴黎逝世。

夏庞蒂埃的创作主要在歌剧领域，他自编剧词的《路易丝》最为著名。这出歌剧以巴黎女工路易丝为中心，反映了作者对巴黎普通劳动人民的现实生活的兴趣和关心。1913年，夏庞蒂埃还表示将写作一套三部剧，从剧本梗概看来，都是同《路易丝》传统相近的人民抒情歌剧，可惜一部也没有完稿。对夏庞蒂埃说来，生活和创作是密不可分的。在他的歌剧《于连》首演之后，他曾经说道："我的作品是一种命运的理念综合。《路易丝》也象交响组曲《意大利印象》和交响戏剧《一个诗人的生活》一样，反映我的生活的一个时期。这就是我每写一部作品往往需要费十年时间的原因；因为首先我需要生活。"夏庞蒂埃同布律诺一样，都从他们的老师马斯内那里学会精练运用音乐素材和巧妙发展乐思的本领，他们也使用主导动机手法，但又不同于瓦格纳。他们热烈捍卫艺术的现实主义内容，而其美学观点和创作原则又同左拉(E.Zola,1840—1902)密切相关，同十九世纪末意大利文学艺术中的自然主义流派"真实主义"(verismo)十分接近。总的说来，夏庞蒂埃作为一个在自我表现上纯属自发的艺术家，毕竟稍逊于夏布里埃，因为夏布里埃的乐思要宽广得多，活动领域也更多变化，对后一辈的影响也更深远。但是即便如此，夏庞蒂埃对后来的法国音乐还是起过作用的，他同布律诺使法国歌剧找到自身发展的道路，他的历史意义远远超过他那鲜明的个性所固有的价值。

交响组曲《意大利印象》

作为一个作曲家，夏庞蒂埃总是以他周遭的现实生活为题材，而且反应极为迅速和敏捷。他在罗马深造时谱写的一套取名为《意大利印象》的交响组曲，就反映了他在当地亲自观察到的一些景象，包括恋人的小夜曲、顶水罐的少女行列、在山间小径小步快跑的系铃骡群、从绝顶上望见的索连托海湾无际的地平线，以及那不勒斯喧闹的狂欢节之夜。夏庞蒂埃在这套组曲中所使用的音乐素材虽然较为琐碎，有时甚至相当粗糙，但是无可否认，这几幅素描都拥有激发美感

的活力，其中通过精心选择的乐队音响所传达的色彩和气氛也是很不平常的。夏庞蒂埃在主题的常规发展和乐队音色的处理等方面，虽然时常现出他的老师马斯内的影响，然而，从这里依然可以明显看出作者本人的个性特征，包括作品本身的魅力和作者善于激发听者的诗意想象的能力。法国音乐评论家恩斯特(A. Ernst，1860—1898)为这套作品撰写的文字说明，刊印在总谱的扉页上，这些说明详尽易懂，而且翔实可信。

这套组曲共分五段。

(一)小夜曲

"时近夜半。村里的年轻小伙子们从小酒店里来到他们的未婚妻窗前，不绝如缕地唱着热情的恋歌；这曲调有时是感伤的，还时常带有羞涩的神情。曼陀林和吉他的乐声应和着这些多情的歌唱。接着，年轻人的歌声又起，然后逐渐地消逝。"

乐曲从小夜曲的歌声开始——这就是那些年轻人的爱情独白，也就是这段音乐的主要主题。这里采用大提琴独奏(无伴奏)，确切无误地表达出歌唱者的身份和他们的情意之深切：

例214



这一长段独白由主题的多次反复组成，但音乐的节奏、力度和速度常有变易，因此虽然自始至终只用一件乐器独奏，音乐并不单调。乐曲中段同前后两段形成鲜明的对比，这里有曼陀林和吉他的轻声伴奏(用两架竖琴和部分弦乐器的音型来表示)，小夜曲传达的恋情(第二主题)由于获得几乎是全乐队的撑持而显得更加委婉、典雅且富于声色：

例215



在最后一段中主题改在中提琴声部重现，而原来担任独奏的大提琴则连同低音提琴继续奏出中段的伴奏音型，直至音乐悄然结束。

(二)在泉水边

“姑娘们赤脚光臂，敞开无袖白色衬衣，裸露出双肩和晒黑的胸脯，走向瀑布四溅的深谷。她们顶着青铜水罐，上身保持僵直，只见臀部轻微摆动；她们步履严肃、平和，漫不经心，不则一声，其节奏之泰然颇有宗教的意味。这幅图像犹如一群傲慢而驯服的女祭司，在灼热的阳光下安然走过，这时，山下偶尔传来牧人们一声声欢乐的歌唱。”

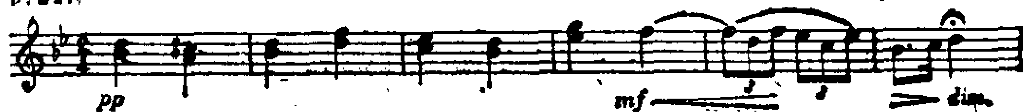
这段音乐也有两个主题，第一主题写姑娘们的行列，它的进行慢条斯理，无精打采，主题在各种乐器上交替变化出现，宛如这行列自远而近又自近而远地从听者面前忽隐忽现走过；乐队则刻意描绘这夏日午后的特定背景——多半是轻微的力度，清淡的配器，半音阶进行乐句的陪衬等等。

例216



乐曲近结束时，从这炎炎夏日带来的倦慵和静谧中，传来了牧人的歌声。这歌声曾掀起比较活跃和热闹的一瞬间，但很快地终于同姑娘们的行列一起逐渐消失在远方。

例217



（三）在骡背上

“向晚时分，在那蜿蜒通向萨宾山脉的小路上，骡队合着它们身佩小铃发出的伶俐节奏，平稳地快步疾走。大提琴的旋律是赶骡人高唱的歌声，随后在长笛上出现的甜蜜的三度音程，则是那些美丽的凹眼姑娘们哼出的亲切曲调，她们坐在大车上，或者不如说跪在大车上，朝着村庄驰去。”

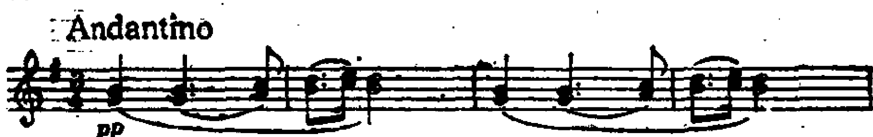
乐曲的前半段着重描写性急的骡子的小快步、马车缓慢的进行和那赶骡人之歌，音乐用均匀的节奏以形成进行的感觉，通过倚音的装饰以模仿铃声，而赶骡人的歌声则主要放在木管乐器(双簧管和萨克管等)声部，音乐绘声绘色，极为生动。

例218



后半段出现姑娘们的歌声，同前一段明显形成对比。这里的歌声更有旋律性，三拍子的节拍也更强调出欢愉的情绪：

例219



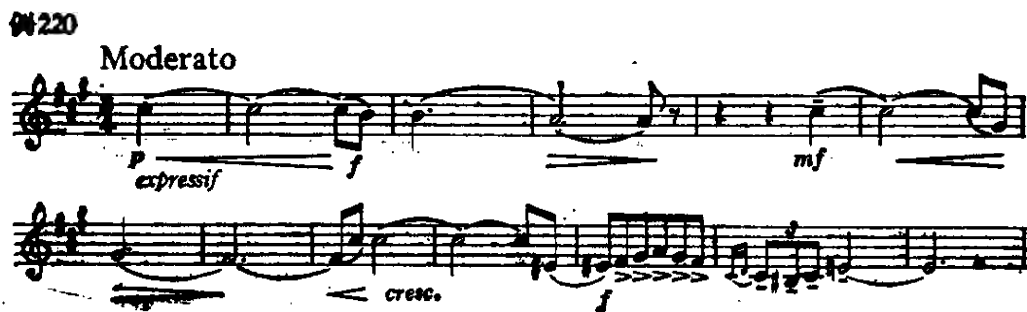
总的看来，这段音乐同包罗丁的交响诗《在中亚细亚草原》颇为相仿。

（四）在绝顶上

“正午，在那俯瞰全城的‘索连托的不毛之地’的荒僻绝顶上，可以一览无余地环视周遭的群岛和大海。弦乐器组以漫长的持续音似乎为我们描绘出这幅图画的背景——那笼罩在炽热阳光下的一大片海面和土地，以及那灼热的空气；法国号比喻着某一修道院的遥远的钟声。长笛、单簧管和竖琴模仿群鸟的啁啾，其喧闹的颤音仿佛被那炎热和亮光熏得半醉似的。那些中提琴和大提琴逐渐在增强的歌唱，代表着诗人的灵魂和热情，以及在这荒僻地带传出的声音；与此同时，教堂的钟声越来越响，而从索连托、马萨、甚至从马尔菲传来的悦耳铃声，则在诸山丘中引起了共鸣，它们的声音在几个八度的音域中交错鸣响，飘过这绝顶的不毛之地，并消失在远处蔚蓝色的海面上。一切全都静寂下来；只是在那遥远的无垠之处，还可以听到几下微弱而柔和的钟声……。”

以上就是关于索连托景色的如画而宜人的详尽描绘，其中那代表诗人灵魂的中提琴与大提琴的歌声是这样：

例220



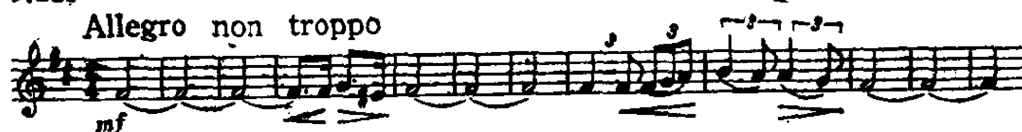
（五）那不勒斯

“在《印象》的最后一段，这位作曲家意欲描绘那不勒斯的音乐画面及其居民，还有那不勒斯的全部户外生活和欢乐。……起初我们可以听到的是一些散乱的颤音：炎热，亮光，熙熙攘攘的人群。好象每条街上都飞翔着歌声、舞蹈的节奏、小提琴倾吐的忧郁恋情和吉他有趣的吱吱嘎嘎声。喊叫声此呼彼应，军乐队高奏雄壮的交响乐；跳

舞的人们用力踩脚，把摇摆的塔兰台拉节奏从这一群传递给那一群。这好象是一个民族的伟大歌曲，位于蔚蓝色海湾旁的那不勒斯的颂歌；维苏威火山断续的隆隆响声，掩没了码头上歌者用鼻音哼出的感伤歌调。……夜幕降临了，这时焰火迸射出的一道道光束和一串串流星在遨翔，然后消逝在那一望无际的波涛的反光之中。”

这段音乐用塔兰台拉舞蹈节奏和当时意大利流行的一首那不勒斯民歌作为主要素材，它在音乐一开始便在引子中制造气氛，让人们翘首以待音乐所要描绘的街头欢乐场面的来临。随后，这民歌的片断（动机）逐渐形成的主题，在长笛和第一小提琴声部相继出现，它们交错着节奏，强调出民众的心绪。

例221



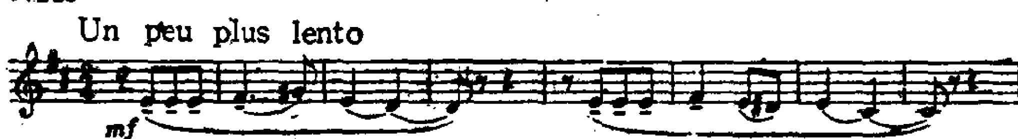
这支曲调后来还同管乐器以其雄壮浑厚的音响威武堂堂地奏出的进行曲、塔兰台拉舞蹈节奏、其他的舞曲以及维苏威火山喷火的呼啸交织成华丽而火热的阿拉伯花纹。

例222



音乐中出现的另一支旋律，在码头上渐趋安静的当儿，由大提琴在竖琴同其他弦乐器模仿吉他的伴奏声中奏出，这是一支相当甜蜜的民谣，但奏得极为感伤：

例223



接下，还可以听到那不勒斯诸寺院许多钟声的错落，其间还有军乐队的点缀；塔兰台拉节奏由于不断增强气势，将歌声、舞蹈、军乐和焰火掺杂一起，以欣喜狂舞的场面形成乐曲的高潮。

德 彪 西

(Claude-Achille Debussy 1862—1918)



法国作曲家、钢琴家克洛德-阿希尔·德彪西在1862年8月 22 日生于巴黎近郊的圣日尔曼-昂-莱 (St. Germainen-Laye),父亲出身低微,无多教养,但一心渴望儿子成名。德彪西却有很高天赋,从小具备精致的鉴赏力,七岁开始学钢琴,就已喜欢玩弄新奇的和弦,但是,他的音乐才能只是在十岁时才为肖邦的一位女学生发现,就此,音乐才成为他的终身事业。

1873年,德彪西考入巴黎音乐学院,进行先后十二年的专业学习。在他的教师中,有马孟台尔(钢琴)和弗兰克(管风琴),但他受益最多的却是吉罗(作曲)。在学期间,曾两次到过俄罗斯,在资助过柴科夫斯基的梅克夫人家任临时家庭教师,并曾随梅克夫人游历瑞士、意大利和奥地利;为了挣钱,他还在巴黎的一个唱诗班弹伴奏,从而结识了唱诗班中他所钟情的老建筑师瓦斯尼埃的年轻貌美的妻子,并得以住居瓦斯尼埃家中多年。在这充满文艺气氛的环境之中,在学识广博的知识分子之间,德彪西越发感到自己各方面修养的缺乏,为此他细心观察人们的谈吐,贪婪地阅读各种书籍,钻研象征派诗人魏伦和马拉美(S.Mallarmé,1842—1896)等人的诗作。他的文化修养和艺术趣味,在这些年间有着决定性的发

展，在这期间写出的一些浪漫曲，如《曼陀林》、《木偶》等，反映出他对独特的音乐语言的探索，已经颇有一番新意。与此同时，他那精于感官享乐和讲究贵族气派的性僻，也有十分鲜明的表现。

1884年，德彪西以大合唱《浪子》而获得盼望已久的罗马大奖，作为获奖者的一种物质待遇，他在罗马美第奇别墅生活了三年。在那里，他悉心研究当时在法国红极一时的瓦格纳，以及十六世纪意大利作曲家帕列斯特里那(G.Palestrina,1525—1594)和佛兰芒作曲家拉索(O.Lasso,1530—1594)的复调音乐——天主教合唱。但是对他起决定性影响的并不是作曲家，而是文学家和画家。八十年代末，德彪西从罗马回国后，便同象征派诗人和印象派画家开始密切交往，就此进入他的创作的成熟和繁荣时期。从九十年代开始二十年间，他的创作总结了欧洲音乐前一时代的成果，又为音乐的下一个新的时代开辟了道路，成为架通两个世纪的重要桥梁之一；由于他的创作，法国音乐在二十世纪音乐文化中得以占有一席重要的地位。

印象主义的艺术始于六十年代，它选择对大自然等对象的观感中最美丽的瞬间而予以表现，要求绘画绝对符合于瞬间的感受。德彪西也崇尚印象的瞬间交替和变幻，为了追求自由的色调对比，他套用姊妹艺术创造的先例——他运用暗示不下于马拉美，也学魏伦那样表达介乎语言与音乐之间的模糊不定的意境。为此，他采用变化多端的表现手法，首先，他把音乐中起最重要作用的和声从逻辑功能联系中解放出来，从而获得了更为大量的和声色彩，包括他所偏爱的九和弦及其派生和弦，尤其是由全音阶中各音组成的全音和弦，还有古老的教会调式等等。不过，德彪西虽然大大扩充调性的范围，终究还是植根于大调、小调的基础之中。在旋律方面也是这样。他追求瞬息万变，因而旋律轮廓朦胧迷忽，但毕竟有踪迹可寻。为了摆脱陈腐的传统和干枯的公式，他为音乐加进的“某些新的东西”，确实同当时的象征诗派和印象画派的手法相仿。因此，尽管德彪西对当时人们称他为“印象主义者”一事极为反感，他倒确实是印象主义乐派的创始者。音乐的印象主义视野狭窄，它脱离社会的题材，而专注于光和影的游戏以及一切美丽、愉悦和能给人以享受的东西。但是，在这

一狭窄的范围之内，印象主义却有它的独特贡献——它把过去被忽视的丰富色彩变为众所共有的财富，它那风雅、纤细的趣味和精雕细镂的形式，到底还可以同市侩与庸俗相对抗。由于印象主义艺术主要在志同道合的少数所谓精选的人们当中寻找知音，往往容易陷于孤芳自赏的境地。德彪西所代表的这一新的音乐思潮，对当时许多青年音乐家说来是壅塞不闻的，同他比较接近的，只有肖松和杜卡。

除了贯串着德彪西一生的歌曲创作之外，他在成熟时期的主要器乐创作，以1892年的前奏曲《牧神午后》为起点，随后还有交响三折画《夜曲》(1897—1899年)、三幅交响素描《海》(1905年)和交响三部曲《意象集》(1909年)等。1902年，他唯一的一部歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》(取材于挪威象征派剧作家梅特林克的剧作)的上演，是法国音乐史上的一件大事，为此法国政府还授予他荣誉十字勋章。德彪西是一位出色的钢琴家，他创立了新的钢琴学派；他的一些钢琴作品如《月光》、《雨中花园》、《快乐岛》和《焰火》等，一直是音乐会常演曲目。德彪西从二十世纪初开始，还写了大量音乐评论文章，他的一本文集《克罗士先生——一个反对"音乐行家"的人》，虽然含有很多主观因素，但对墨守成规和平庸无能的抨击却很直率有力。

第一次世界大战爆发后，德彪西写了三部反映战争的作品——《英雄摇篮曲》和《无家可归的儿童的圣诞歌》等，表明了他的爱国热忱；他在这一时期创作的作品，都签署了"克洛德·德彪西，法国音乐家"的字样。德彪西的晚年是在病疾中度过的，他感到沉重的压抑，但依然挣扎着坚持写作。这时，他重又回到九十年代接触过、但中断了二十多年的室内乐创作，可是计划中的六首奏鸣曲只写出三首。1918年3月25日，德彪西逝世于巴黎，当时，德国的炮弹已经轰击法国首都巴黎多日，战局非常严重，因此当他下葬时，仪式十分简单，少数送葬人中有的还戎装在身。

三幅交响素描《海》

《海》是德彪西最大型的一部交响音乐作品，构思始于1903年夏天，即当他在第一个妻子的双亲家作客时、在海边的环境中孕育和写作的；可是这部作品一直到1905年3月间才最后完成，这时他把这部作品题献给第二个妻子爱玛。

法国象征派诗人波特莱尔曾有一行诗句这样写道："自由的人啊，你要永远歌颂海。"看来，这行诗句可能也在德彪西身上引起共鸣，因为从德彪西的书信和言论中常可看到同海有关的一些描述：

"音乐理应表现水的运动，表现由变幻无常的和风所激起的浪的游戏。"

"我怀有对海的真诚热情。"

"我现在又同我的老朋友——海在一起了，它总是那样无边无际，那样美丽。"

在交响素描《海》之前，德彪西的《夜曲》和《佩列阿斯与梅丽桑德》中都有海的形象，也可以说明这一点。但是，在德彪西的作品中，海并不是大自然的复制品，对大自然的任何模仿性描绘，他总是持讥讽态度。大自然虽是印象派作曲家的重要创作源泉，但是他们也只是从中汲取灵感，并根据自身的感受以道出其见闻。《海》的创作过程，尤其可以说明这一点。《海》的第一幅素描原先取名为"嗜血岛旁美丽的海"。据说，德彪西采用这样一个标题，只是由于"美丽"(belle)和"嗜血"(sanguinaire)之间存在着的强烈对比，而不是去描绘该岛周围的海的景象；为此，后来他才把这一标题改为"海上——从黎明到正午"。可见，《海》的音乐所依附的并非其诗意的标题，而是音乐本身的规律，即由海的印象所唤起的意念，这里依然是印象的原则起决定性作用。德彪西认为他所怀有的对海的无数印象，比现实的海更加重要，这就是他的《海》同浪漫主义作曲家笔下的海的形象的明显区别所在。

德彪西最不喜欢重复，为了反映色彩的明暗效果的无穷变化和

不断更新，他经过长时间不倦的探寻，终于使《海》的音响色彩获得了更为复杂、丰富而精细的变化，显得比前更有新意。在《夜曲》里，“海妖”中的海是属于神话世界的装饰性“水域”；在《佩列阿斯与梅丽桑德》中的海，则只是用声音来暗示在那虚幻的远方瞬间呈现的依稀可辨的形象；而在这交响素描中，海的色调却从过去的阴暗、忧郁转为相当明亮，形象也更具体——在风的怒号和浪的游戏同黎明时分平静、懒散但有力的活动之间的传递中，展现的却是舞蹈和宽广的交响画面，大自然宏伟的气概自始至终贯串着整部作品。

《海》的三幅素描各带有小标题——“海上——从黎明到正午”、“浪的游戏”和“风与海的对话”，这三幅素描从不同的角度分别描绘海的不同景象，但其中由于若干基本动机的运用，使得整部作品又显得特别统一。《海》的和声语言相当独特，七和弦(第三转位)与九和弦连接、平行的五度四度进行、以及调性转换的色彩对置到处可见。配器方面以德彪西爱用的原色写作原则占优势，个别乐器的应用也很有独创性：如弦乐器分部的多声颤奏，木管乐器在演奏如歌的旋律乐句或者充当精致装饰时所起的不同作用等。德彪西运用不同手法以刷新音响色彩，他的笔法、节奏与力度变化都极精细。音乐中的一些细节，并非用以建立背景，而是作为必不可少的手法以补充画面。他要求演奏者在再现作品时要精确地加以润色，就是由此而来的。

(一)“海上——从黎明到正午”

这一幅素描的结构完全不同于奏鸣曲形式，它由两个基本段落组成，另加一小段引子和尾声。前一段基本上在$^{\flat}$D大调，用不明显起伏的音型的自由发展，以展示海的无边无际的广阔景象；后一段基本上是B大调，在其发展中具有豪放、强烈的色调，整个乐曲记述了从黎明到正午的光的繁复变化。

乐曲开始时，在两个竖琴的呼应和定音鼓轻声滚奏的伴随之下，带弱音器的大提琴奏出一个短小的切分动机——这是引子的开始：

例224



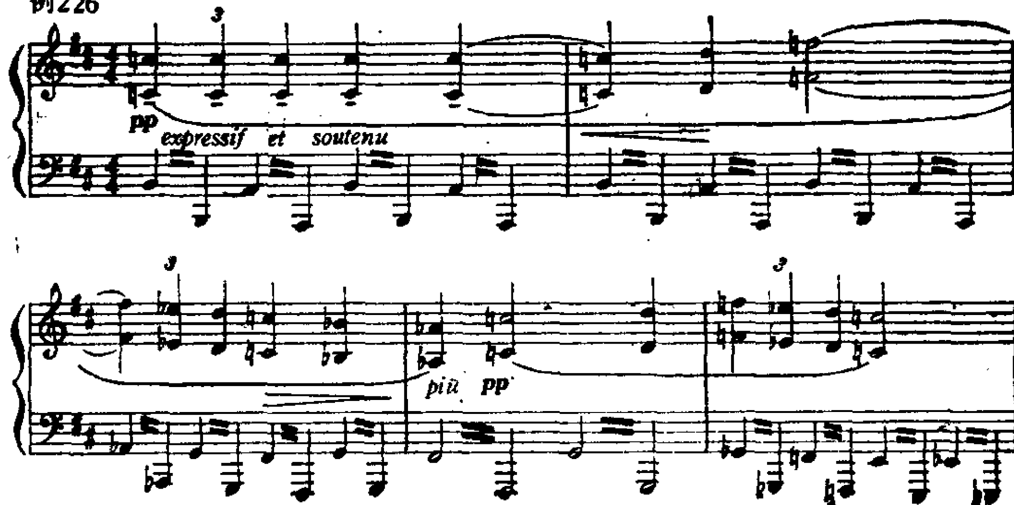
这个动机在《夜曲》的“海妖”中，曾作为一种呼唤出现过，而在这里，它几乎贯串全曲，且是随后一个重要主题音调的先声。此外，在引子中，在B音上组成的五声音阶音调，也在第一和第三幅素描中以多种形式出现，发挥着很重要的作用，在那色彩变化万千的两幅素描之中，也是赖它以保持其内在的统一和联系的：

例225

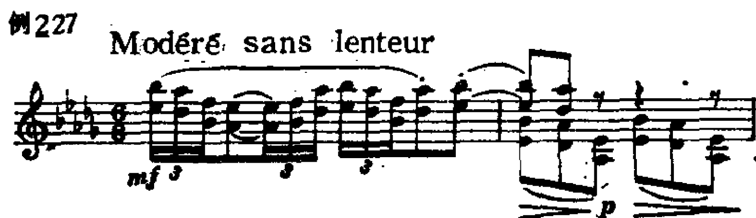


引子的基本主题紧接在这切分动机之后出现，这是带弱音器的小号和英国管齐奏的乐句，由弦乐器声部类似多利安四声和弦的下行音型引入，并以低音弦乐器奏出海的隆隆响声相伴。这里，似乎是b小调的调性，但因没有三音、导音而显得较不稳定；还有，主题同它的伴奏构成的两个声部的进行，以及和弦与旋律进行中明显的四度与五度的不同层次，都创造出一种特别精致的色彩效果。海，自古以来就是数不清的黎明之母，现在，她正在神秘的寂静中缓慢地喘息、蠕动，夜幕渐渐消逝，新的一天又来临了：

例226



乐曲的第一段由乐队的上行乐句引入，仿佛冉冉上升的太阳映出一闪淡淡的光辉，万物全都苏醒，天全亮了——木管乐器的乐句舒展开来，立即由法国号加以接应，海的波浪也在骚动，它拍溅着浪花在弦乐器上向高处推进；这主题主要在不同的管乐器中传递，调性与力度的频繁变换，以及插入的一些新动机的交替呈现，就象海本身那样变幻无常：



音乐的第二段同样由一句逐渐轻淡的乐句引入。现在，速度和节奏动力都转趋强烈，且带有颂歌的气质；基本主题先由十六把大提琴分成四个声部奏出，然后再转由管乐器反复传递，但弦乐器悦耳的音色及其特别持续的音响，依然丰富并刷新这位印象派作曲家的音的调色板。音乐逐渐地变得越来越响，越来越有生气，太阳已经高高悬起，它驱散了所有的晨雾，因此音乐不可避免地朝着高潮推进，准备去表现在正午的阳光照耀下海所拥有的全部光辉。



最后，在尾声中，音乐综合了乐曲中一些主题和动机，用最耀眼的色泽结束这第一幅素描。听这一段音乐，可以毫不夸张地说，在德彪西之前，的确还没有人把海的令人难以置信的蓝色和绿色，它那闪烁的光芒、律动及其清澈可见的深度，还有它那神秘得令人难忘的淙淙声响及其威力，表现得如此维妙维肖！

(二)“浪的游戏”

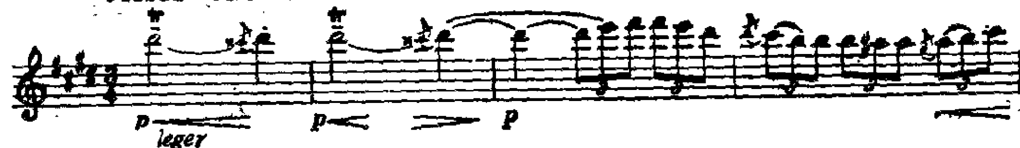
如果把德彪西的三幅素描看作一部篇幅不太大的交响曲的话，

那么，这第二幅便是其中的一个辉煌的诙谐曲乐章。海，有万千变化；它有时好象喜欢作弄人，有时爱发脾气，有时安静沉着，有时又令人感到困惑。而现在，在这第二幅素描中，作者集中描绘的却是它的自我欢娱——浪的游戏。这里，在无数轻快典雅的乐句中，在色彩斑斓的和声对置下，无尽数波涛的拍溅和腾越的浪花，以及由后浪推前浪不停顿的冲击，成为乐曲的中心；轻快的舞蹈性旋律与节奏及其诙谐性的笔法，构筑成这一印象主义的音乐画面。在曲式结构方面，这首“诙谐曲”似乎很不稳定，但大体上属于三段体结构，并带有引子和尾声。

乐曲开始时，在引子中可以听到长笛和单簧管的对话，然后是英国管和双簧管，这时它的主旋律好象也在弦乐器的颤奏中发展着。



这首乐曲几乎都是由类此的短小动机和不大有规律的节奏型组成的，但这些旋律片断却如此生动而迷人地现出海浪的泡沫和水珠，以及阳光在起伏的海面上映出的闪光。在乐曲的第一大段中先由小提琴奏出的基本主题也是这样：



这一主题稍经反复，在木管乐器上立即现出一系列闪烁的伴奏音型，乐曲中段的新主题便由英国管富有表情地奏出：



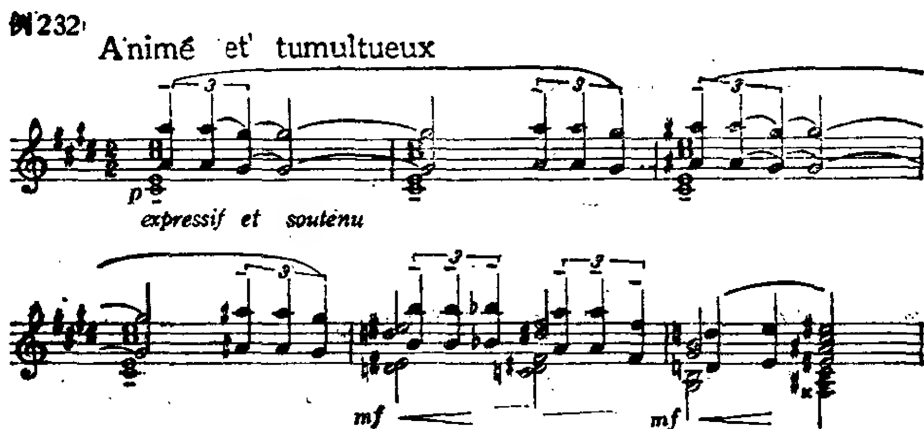
这中段主题在其继续展示的过程中，一度被引子主题的闯入所打断，然后它又以原来的形貌重现在大提琴声部上。而当引子主题进一步聚积力量到达一个小高潮时，突然乐队的锐力全都消退，音乐转入第三段——第一段的反复，但这时主题移到木管乐器上。最后一小段尾声由个别主题的一些动机构成，尽情嬉戏的海浪终于困倦地平息下去了。

（三）“风与海的对话”

这是整套作品中最具画面性的一幅，也是标题内容的最完美的音乐体现，原先的标题曾取名为“风使海起舞”。在这里，音乐所展示的无垠的空间以及风的悲鸣和浪的狂啸，听者绝不会产生误解。这幅素描的结构接近于回旋曲，乐曲从引子开始，以密接和应作为结束。

在引子中，从低音弦乐器的深处发出一阵阵预示暴风雨临近的威胁性音响，开始了风和海的这一场惊心动魄的对话。接着便是第一幅素描的引子中那个非常刺耳的基本主题的重现——这一次它仍由小号奏出，只是改用扩展的大调音列；此外，还有第一幅素描第二段主题的动机也在这里助威。这段引子就是这样用第一幅素描的一些主题以沟通和统一全曲的。但是现在，音乐的进行突然中止，只听见定音鼓与弦乐器的几声强奏，“回旋曲”的基本主题便在木管乐器中呈现了：

例232



这个主题先后出现三次，成为整个乐曲的重心，它的音响宏伟，

但又有点凄厉，仿佛是德彪西想象中的海妖思乡的呼唤从远处传来，也有人认为它好象是突然遭到暴风雨袭击的海船失事求援的呼喊。这个基本主题的强有力的特点在它的发展中显得尤为突出；至于它第二和第三次重现时，主题则带有半音下行的强烈趋势，它的最后一次陈述，在弦乐器丰富的音型背景上由管乐器奏出时，变得格外辉煌灿烂。作为基本主题反复陈述之间的一种穿插，首先是第一幅素描的引子主题和第二段主题的一个动机，这主题在乐队的低声部反复出现，十分强烈有力。其次，法国号主题的一段穿插，则来自第一幅素描光辉夺目的尾声：

例233



还有另外一处穿插，依然借用第一幅素描中的引子主题，但这一次它先后在短号、长笛与双簧管、以及小提琴上出现，并一度同乐曲基本主题的一个动机结合在一起。后来，当基本主题的第三次陈述掀起了全曲的最高潮之后，音乐直接转入尾声。在这里，起主导作用的还是第一幅素描的引子主题，它象一种"固定观念"在这里构筑起类似"密接和应"的进行；最后，乐曲用奇特的没有解决的和声结束海的这一永无休止的故事，效果极为壮观。

交响三折画《夜曲》

德彪西的《夜曲》是印象派音乐的重要文献之一，完成于1899年。这部作品由"云"、"节日"和"海妖"三幅生动的音乐画面组成，体现了三种"自然的现象"，其中的"节日"成功地展示了清晰而诱人的节奏和明确的线条，在它之前的"云"，几近于灰白色调的图解，而最后的

"海妖"，则是用音色、和声与音型构成的斑点的装饰变化。这方面，同印象派画家莫奈、毕沙罗(C.Pissarro，1831—1903)和惠斯勒(J.A.M.Whistler，1834—1903)的画作十分相近。关于这部作品，德彪西曾亲自为它写过一段文字说明，先记述如下：

"这里，《夜曲》的名称具有全面的、特别是装饰性的含义。因此，它不同于一般所说的"夜曲"形式，而是指夜曲一词所概括的所有不同的印象和特殊的光的感觉。"云"描绘天空的不变景象，云缓慢而庄严地漂浮其间，最后融化成灰中带白的茫茫一片。"节日"带给我们一种在突然迸射出阵阵闪光的气氛下震动的舞蹈节奏。这里还有行列(一种光辉夺目的幻想性影象)的一段穿插，这行列穿过节日的场面，并逐渐同它交融在一起。但是背景始终保持不变：这就是节日，就是音乐同在有秩序的节奏中闪光的灰尘的混合。"海妖"描写大海及其无限多样的节奏，现在，在那被月光染成银色的波浪中，传来了海妖游过时发出的笑声和神秘的歌唱。"

(一)云

"云"虽有风景画的特点，但作者在这里并不是想要描绘浮云飘过天空的画面，而是旨在唤起在这一景色中所萌生的一种忧郁的回忆，也许即如作者所说，当他一小时一小时地凝望大自然、琢磨它那变幻不定的美时所产生的那种"特别的感情"；不过，也可以说这首乐曲是作者描写"灰中带白"的色调的一种练习，因为这也是作者曾经提到过的一个构想。德彪西在这里用以反映"不同的印象和特殊的光的感觉"的材料相当节省，形式颇为简单，色彩也较单纯，但其变换自然、平顺而微妙。乐曲基本上可以分成三段，第一段在b小调，第二段转入#F大调和#d小调，第三段回到原调。

乐曲的第一段由基本主题及其三次变奏组成，这基本主题又拥有两个不同的象征性动机：一个先以单簧管和大管四重奏的方式奏出，它利用和声的效果以反映光和色彩象云那样微妙的变化，一开始便突出了这首乐曲的乐队色彩的特点——这种音色和音调在德彪西的作品中是非常典型的：

例234



另一个是突然打断四重奏进行的另一个动机，由英国管孤单地奏出，情调凄淡而惆怅，它的形貌在反复陈述时始终不变。作者有一回曾对他的朋友说过，这个半音进行的简短动机，是当他在一个暴风雨即将来临的时刻听到航行在塞纳河上的轮船的汽笛声而萌生出来的：

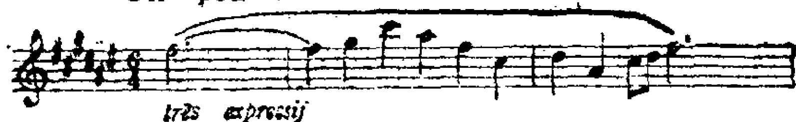
例235



从作者对这个主题的两个动机的安排中，可以看到印象派音乐作品在结构上的一个重要特点：乍一看来，这个基本主题的前一个动机似乎是为后一个动机提供一种伴奏背景，但是，在印象派作品中，背景常常转为前景，伴奏常常居临首位，实际上伴奏同“主导旋律”之间并没有原则的区别。这基本主题前一个动机第一次呈示时，同低声部的半音下行乐句形成两个声部的进行，而在第二次陈述时则变成平行的和声进行（特别是远关系的三和弦）。此外，那半音下行的音列还不时结合进法国号极短小的动机和低音弦乐器的补充性五度音调、以及单簧管的半音进行乐句，用以丰富其织体。所有这些，都说明了它绝不只是单纯起伴奏作用的。在这里出现的新动机中，要以中提琴独奏的一句衬腔最引人注目，而最后则以两个增三和弦的连接作为第一段的结束。

乐曲当中一段出现一个与前不同的五声音阶旋律，它的音响相当精致、简朴，但给人一种消沉的感觉：

例236



这个主题分别由长笛和竖琴、以及独奏的小提琴、中提琴和大提琴在高音区奏出。同前一段的基本主题一样，这一主题也没有得到发展；作者只是用一个主题去打断另一个主题原来的进行，而这两个主题之间甚至也没有形成明显的对置。因此，整个乐曲的结构容易造成好象没有结束的感觉，在某种意义上说，这可能倒是印象派音乐在曲式方面所追求的理想。

乐曲的最后一段与其说是第一段的简短再现，倒不如说是乐曲的尾声。因为在这里只能看到先前一些动机的呈现和暗示，这些零碎的动机几乎都在管乐器上，而以低音弦乐器的颤奏为背景——这可以理解为云正融化为茫茫一片的景象。最后，乐曲用减和弦各音(f—d—b)作为结束。

(二)节　日

在"云"的几近静寂的结束之后，现在，突然迸发出令人眼花缭乱的光和非常激奋的节奏，闪烁着从"云"的基本主题奇妙地变化出来的旋律片断——这就是"节日"的开始。"节日"纯粹是一种幻想性的场面。象德彪西为这首乐曲所做的题解——"音乐同在有秩序的节奏中闪光的灰尘的混合"那样，在印象派画家看来，这才真是最可入画的。绘画上的印象主义对德彪西的影响，在这首乐曲中比"云"还要突出：

例237



听赏这首乐曲，人们似乎只能去追忆早已烟消云散的梦境，它来无影，去无踪，但它所描述的那种无形的景象毕竟留下来了；每个人所感受到的总还是离不开节日的狂欢气氛和行列，而这主要是由舞曲和进行曲这两种因素促成的。这首乐曲基本上采用复三段体结构，它的前后两段发展舞曲的因素，中间一段则是进行曲。关于乐曲的基本主题、即象星云一般的舞蹈音型，显然是法国南部普罗旺斯的法兰多拉舞曲同基格舞曲的奇妙结合，它的节拍(9/8,15/8,6/8)和旋律进行虽然常有变化，但背景始终保持不变。在这第一段音乐中还有另外两个副主题，起先都由木管乐器奏出，它的变化和发展活跃了这节日的气氛

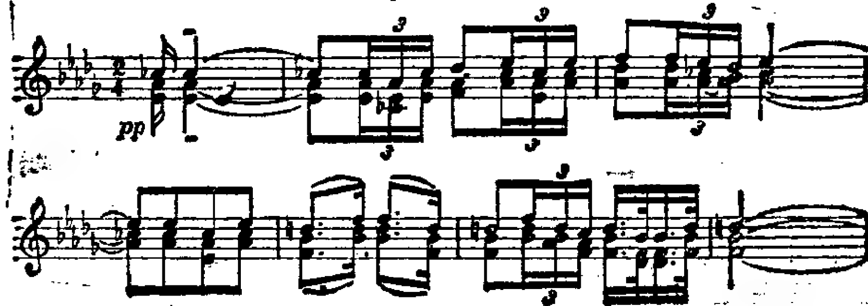
例238





乐曲当中一段从强烈的舞蹈节奏突然中断开始，这是“此时无声胜有声”的时刻；德彪西是擅长暗示的大师，他安排一个几乎听不出来的进行曲的节奏搏动，并用三个小号(加弱音器)好象从远处送出一种幽灵般的合奏，作为“行列的穿插”：

例239



这个小号的主题在其反复陈述时音响逐渐增强，似乎这行列逐渐走近，后来(第三次)还同舞曲的主题结合在一起；这两个对置的因素——舞曲同进行曲、也即节日场面同行列终于相互交融，形成一个不同凡响的壮丽高潮，展示出光辉夺目的幻象。之后，乐曲的第三段只是第一段的紧缩再现，现在，只剩下舞蹈的场面(基本主题)还在继续，间或可以听到已经融化在节日场面中的行列的微弱回声，乐曲的两个副主题却不再露面。最后，所有的幻象很快地全都消逝，在尾声中，只有那不变的节奏不时还在跳动而已。

(三)海　妖

为了丰富管弦乐的华丽色彩，德彪西在这里引入女声合唱(女高音八人，女次高音八人，分成四个声部)，这合唱声部的处理纯粹是器乐化的，演唱者只是闭口哼唱，而没有唱词，但技术难度很高。可能，由于加入合唱队而使演奏增加困难，同时，还由于这最后这首乐曲格外富于装饰性因素，一般在音乐会上只是习惯于演奏前两折，而略去这最后一折不演。

“海妖”的曲式结构没有前两折对称，也比前稍为复杂。乐曲开始时是一长段引子，在这里已经预示了乐曲的基本主题素材以及这一精细而丰富的音画在和声与音色等方面的特点：低音弦乐器(加弱音器)上用五度音程组成的音型，它的低音按小三度关系递升——这是海的永不休止的律动的背景。与此同时，法国号奏出的一个极短小的切分动机，则是乐曲基本主题的胚胎，之后，弦乐器的颤音乐句(只用三个音上下反复)，还带出引子中的一个重要主题——所有这些，全都用以描绘海的比较安静的状态、月光以及海妖断续的呼唤。

例240

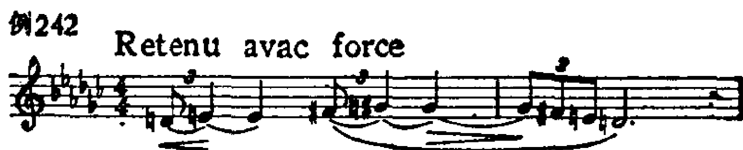


紧接在引子之后，音乐逐渐转入乐曲本体——这里并没有明显的界限，但是乐曲的基本调性(B大调)确立了。在小提琴持续反复的

衬腔和低音弦乐器起伏的音型伴随下，女声合唱开始慢条斯理地唱着海妖的歌曲。不难看出，这里出现的小提琴衬腔，原是引子中出现过的那个简短的旋律，而乐曲的基本主题，则从引子中的那个切分动机发展而来，只是它的旋律进行超出于B大调的范围之外：它的第四级音(E)升高半音，显然是它的属调的导音，而它的第七级音(A)又降低半音，属于下属调的调性。这里扩充了传统的大调调性，组成了朝全音音阶过渡的音级：



这个经过扩充的大调音列不断地反复重现，它是全曲的核心，有时出现在G大调上，在经过长期反复申述之后，还同引子的主题相交替，组成了较为紧张的段落。海妖呼唤的刺耳的切分音绵续不断。后来在小号低音区出现了用四个音构成的全音音列，它同"云"当中的英国管独奏乐句相当近似，同《海》的第一幅素描的同类主题也有关联，这种手法无疑是德彪西作品的一个重要标记：



高潮过后，紧张度逐渐减退，海妖主题的再现把音乐带入极为平静、安详的尾声；象"云"一样，这尾声也是由基本动机的回声和一些简短的象征构成的。德彪西在"海妖"中所采用的和声与音色手法虽然并不多样，但很丰富，其中占优势的九和弦，三度和声的变换以及扩大的调式音列，含有不少神来之笔，它使乐曲的色彩显得极为精致，充满着诗意和魅力。

《夜曲》在1900年12月间在拉穆列音乐会上首次演出，受到的欢

迎和反对都很强烈。

交响三部曲《意象集》

《意象集》也是德彪西的另一套重要作品，它的演出和出版，在当时也曾遭到一些人的非难并为此掀起过轩然大波；《意象集》是德彪西继《牧神午后》、《夜曲》和《海》之后的作品，它的构思和结构都较复杂，具有作者的自传体特征，同作者所处的那个时代的诗意情绪的联系也更紧密。

德彪西以"意象"为标题结集的作品共有三套，1905年和1907年写的两套，都是钢琴作品，每套各有三首小曲，每首乐曲又各有一个小标题。意象，在德彪西看来，多半是属于在音乐中形象地描述的所谓"现实的东西"，即大自然的景象或风俗性画面，如《水中倒影》、《月落荒寺》等；从这一方面着眼，他的《版画》(1903年)和两套《前奏曲》(1909—1912年)基本上都可以归入这一类。至于第三套《意象集》包括的三首管弦乐作品，因创作的时间不同，内容与风格各异，都是独立的乐曲：按总谱次序排列的第一首乐曲《基格舞曲》，取材于英国的民间音乐，特别是基格舞曲，在整套三部曲中这首乐曲写出的时间最晚(1912年)，最后还是在德彪西的朋友卡普列(A.Caplet，1878—1925)的协助下共同完成的；第二首《伊比利亚》实际上是一套组曲，其中又包括三首乐曲，取材于西班牙的舞曲，完成于1908年；最后一首《春天的轮舞》则以法国歌曲为素材，完成于1909年。这三首作品由于全都非常精巧，而且富于效果，不宜放在同一个音乐会上演奏。常见的情况是《伊比利亚》单独演奏，《基格舞曲》和《春天的轮舞》合在一起演奏；或者全都分开演奏。

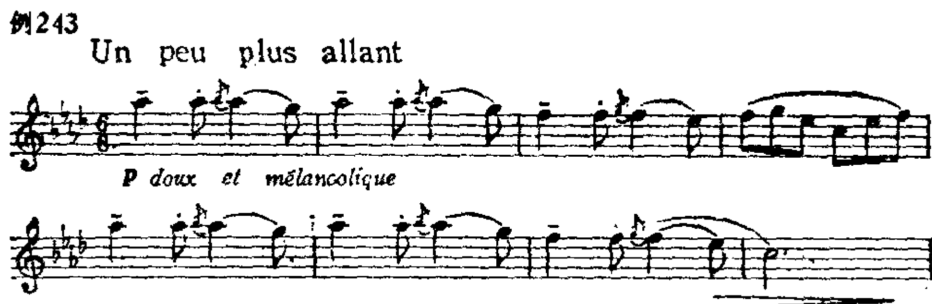
(一)《基格舞曲》

德彪西原先把这首乐曲取名为《悲伤的基格舞曲》，用以强调音乐的忧郁情调同基格舞曲惯有的欢乐特点之间的对比。但是，可能由于作品除了深具怀旧的忧郁之外，也富于幽默感，因此作者后来又把

这“悲伤的”字样去掉。一般说来，这首乐曲很少演奏，因为乐队采用四管编制，而且需要用到一种古老的乐器——抒情双簧管(Oboe dámore)，此外，还由于更深的另一层原因，卡普列在1923年写的一篇短文中曾经谈到这一点：

“基格舞曲——这是哀伤的基格舞曲，悲剧的基格舞曲。这是心灵的画像，通过抒情双簧管的哨片痛苦地诉述其缓慢延续的悲哀的心灵画像。一个受伤的心灵欲言又止，它害怕并躲避一切抒情的吐露，急于为自己的啜泣饰以奇形木偶的面幕和生硬的姿态。突然，它又改扮了最不动感情的冷漠的形貌。这些变化不定的心境飞快地结合、冲突、分散，然后又一次结合在一起——所有这些都使这首作品的演奏变得非常困难。”

德彪西早年曾到过英国，他有机会看到掷弹兵乐队每天早晨吹奏悦人的风笛和音响粗野的小横笛走过，在他们演奏的进行曲中，苏格兰的曲调似乎乐于同步态舞(Cake walk)的节奏结合在一起。德彪西的作品不止一次再现了英国的生活景象，这首《基格舞曲》也是他对英国的回忆的产物，其中的主要曲调可能也是他无意识地从英国民间音乐中借用过来的。这首作品的文体清晰、结构严密、线条分明，几乎象图解式一样。乐曲开始时有一段缓慢的引子，它的旋律按全音音阶进行，接着出现的便是抒情双簧管奏出的基本主题，它的大段陈述几乎没有什么伴奏；这个主题同瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》第三幕中一段著名的英国管独奏颇为相似：



看来，德彪西好象是想用更活跃的舞蹈节奏(包括附点节奏)以消解这愁郁的情绪，但是这悲伤的主题一次又一次地反复着，最后，乐曲还是以这个愁容满面的主题的平静诉述作为结束。关于这首乐

曲，也有人认为可以比作例如在布列塔尼海岸发生的某种传说。

（二）《伊比利亚》

由于古希腊人曾把西班牙称为“伊比利亚”，因此，尽管葡萄牙同样位于伊比利亚半岛，伊比利亚一词多半却是指的西班牙而言。德彪西也是这样，他的这组乐曲取名为《伊比利亚》，也是专指他对西班牙的印象的。《伊比利亚》共包括三首篇幅不长的乐曲，每首乐曲又各带一个小标题，第二和第三首乐曲之间不间断连续演奏。

印象派画家德加（E.Degas，1834—1917）曾认为印象主义的最完美的定义应为：“从钥匙孔去观察他的模特儿，”意思是说艺术家对他所描绘的客体的观察范围很广，但不需要详尽，它只是模模糊糊有如梦中见过的意象一般。德彪西的《伊比利亚》正也体现了印象主义的这一原则。作者对西班牙的印象，确实不比“钥匙孔印象”多，他只是有一回越过边界在西班牙的圣塞巴斯提安城呆过几个小时而已。然而，德彪西显然在同西班牙作曲家及其作品的接触中却获得了大量的印象。那时候，巴黎似乎成为许多西班牙音乐家所景仰的音乐圣地——麦加：萨拉萨蒂、格拉那多斯（E.Granados，1887—1916）、阿尔贝尼斯（I.Albéniz，1860—1909）和德·法雅（M.De Falla，1876—1946），曾以青年西班牙乐派在欧洲赢得很高的声誉。德彪西同这些西班牙音乐家，特别是同阿尔贝尼斯和法雅有着很深的友谊，他时常怀着极大的兴趣弹奏阿尔贝尼斯的钢琴套曲《伊比利亚》，很可能，德彪西的《伊比利亚》不无受到阿尔贝尼斯的影响。

德彪西的《伊比利亚》的音乐语言纯粹是舞蹈性的，它的第一首和第三首乐曲直接运用西班牙民间舞曲的节奏和旋律型，当中一首乐曲的特点则是通过间接的舞蹈动机写成的夜曲。不过这些乐曲的小标题只是暗示一种心境，而不是戏剧性的细节描绘。

1.“街头巷尾”——这是德彪西为听者展示的西班牙人民生活和节日以及西班牙瑰丽的大自然景色的第一幅画面。乐曲用G大调写成，这是整套组曲的基本调性。

这套组曲所具有的歌曲与舞曲性特点，从第一首乐曲一开始便

可以明显地感觉到：在旋律出现之前，在一段简短的引子中，首先可以听到弦乐器上一些很不协和的五度和弦进行，还有与它相呼应的木管乐器、特别是响板的细碎而活跃的节奏型，这就是很容易辨认得出的“塞维勒风格舞曲”(Sevillana)：



到第八小节，单簧管独奏的一支乐天的旋律便插进来了，这时仍有明晰的节奏搏动伴随着它；这贯串全曲以强调舞蹈性的节奏型同旋律的进行之间形成了很有趣的对置：



显而易见，作者对西班牙民间音乐的旋律、节奏和音色等方面的特点，都有透彻的理解；但是尽管这里的题材和主题都是西班牙式的，这首乐曲还是道地的法国作品。在法国作曲家中，应用西班牙主题以进行创作早有传统，首先，比捷的歌剧《卡门》便是最好的范例。而在这首乐曲中，可以作为表征的调式特点也很显著。例如，由四个全音组成的上行音列，扩大的调式和声进行，以及旋律中的不稳定音列；还有，通过分解和重复来表达不间断的舞蹈进行，西班牙舞蹈音乐所特有的旋律间歇，以及常有新音型呈现的伴奏等等。乐曲的中段由法国号的一个象朗诵调一般但有很多装饰的动机引入，紧接着这一乐句转充背景，在它的伴奏之下出现一个五光十色的进行，它同乐曲主题开始时那一类镶嵌式的主题形成对比：

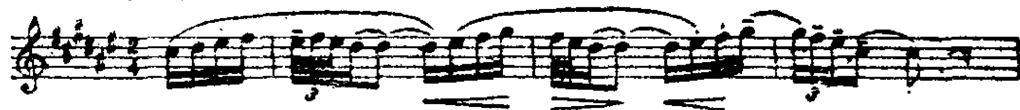
例246



这中段出现过的许多交错节奏与音色的混合（例如小提琴与短笛）以及多调性的设计，在整套《伊比利亚》中都是很典型的。后来当音乐进入最后一段的过渡中，重又出现引子的音乐——“塞维勒风格舞曲”，第一主题的重现又使人想起那逝去的光辉多采的日子，但很快地这舞蹈的场面便逐渐地消失得无影无踪。

2.“夜的芳香”——这是一首富于诗意的管弦乐夜曲，色调更为精细，意欲再现那令人心醉的安达卢西亚之夜的昏暗和温暖。这首乐曲同德彪西的钢琴曲《格拉那达之夜》和《在夜空飘荡的声音和芳香》有很多相似之处，但表现的手法更为丰富，音响的色阶更为精致，织体之稠密有如天鹅绒那般柔软。乐曲用假定的#F大调写成，其中以持续低音（先是G音，后来改用#F音）和一些固定反复的音型（例如g—a—b—#c等），小提琴分部长时间的颤音、滑奏和泛音，管乐器声部的轻柔乐句，钢片琴的简短穿插，以及竖琴悬浮的个别音响，作为似乎呆滞不变的背景，借以传达这神秘之夜的音响气氛。而在这一背景上，则有各种独奏乐器和一组组富于表情的动机和音调自由地起落不已。这里出现的众多动机，多半是前一首乐曲中的主题的回声，都是听者所已熟知的，其中有一段旋律似乎可以看作这首乐曲的基本主题，象是“夜的颂赞”，旋律的进行直上南国的夜空：

例247



还有另外一个动机，尤其象是前一首乐曲中段舞蹈性动机的回声：

例248



在一段抒情的高潮过后，音乐重现乐曲开头的那种簌簌声响，最后完全融化在夜的昏暗气氛之中，并以轻柔的钟声和长笛与独奏小提琴的短小乐句作为结束。

3.“节日的早晨”——现在，“夜的芳香”结束时那长笛和独奏小提琴的乐句直接为低音弦乐器的进行曲式音响和铃鼓的穿插所取代，这是从远处的欢乐行列传来的节奏搏动：

例249



紧接在这几个小节之后，在长笛声部又一次浮现出夜曲旋律的一点回声，夜的暗幕便消失了。在这一段音乐中进行曲因素起着很大的作用，它时而在远处出现，时而比较靠近，时而又同简短的舞曲旋律结合在一起；音乐的织体也随着不断变换色彩，有时是法国号和长号的如歌乐句，有时是德彪西所偏爱的木管乐器声部的精细发展，此外还有钟声和干枯的小鼓鼓点相伴——就这样，天色从微明不知不觉地变得光辉明亮，整个行列也好象来到听者近旁似的。在这一长段由于乐器的逐渐进入而力量渐趋饱满的过程中，在大提琴声部有一个活跃的音型非常引人注意，因为它同比捷的歌剧《卡门》第四

幕斗牛士进行曲开头的一个动机十分相似：

例250



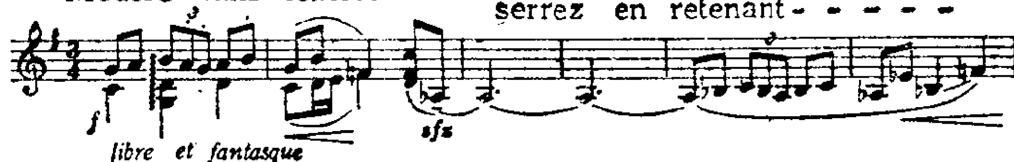
这首乐曲的第一段写在C大调，进行曲本身只是在经过这长时间准备之后才进入，这时，在位于高音区的木管乐器的颤音和打击乐器（小鼓和钟）的伴随之下，小提琴拨奏的"吉他"和弦引出了进行曲开头的乐句——但实际上这也是伴奏的音型：

例251



在这严格的节奏背景上，个别乐器（如单簧管、大管、第一小提琴和小号等）的旋律片段不时即兴式地突出首位，就象是节日的人群中涌现的喊叫声、踩脚声和扭扭捏捏的姿态一般，展示出五光十色的节日街头景色。乐曲当中一段转入G大调，小提琴独奏的一个乐句，有如街头乐师演奏的曲调，这支旋律在双簧管、英国管以及穿插其间的法国号、大管和单簧管上传递和相互呼应，交织成非常明确的自由舞蹈的音乐画面：

例252



接着，又可以听到先前那辉煌的进行曲音乐，最后，从"街头巷尾"的中段主题变化出来的一个基本上是三连音的旋律，组成一段简

短的尾声，它以焕发的光彩结束这一充满节日的欢乐的终曲。

德彪西的《伊比利亚》是法国作曲家的最富有生气的交响音乐作品之一，它说明了作者对民间音乐体裁的热切爱好，也显示了作者运用民间音乐的音调和节奏以描绘充满生机与明朗感情的大幅画面的高度技巧。德彪西的《伊比利亚》赢得了西班牙著名作曲家德·法雅的热情赞赏，它同拉威尔的《西班牙》狂想曲一样还对西班牙青年作曲家产生过有益的影响。

（三）《春天的轮舞》

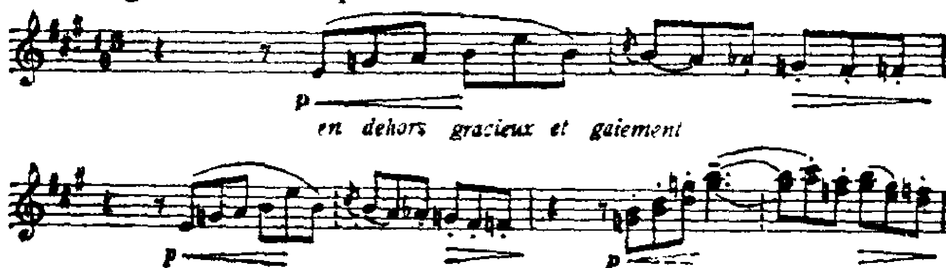
德彪西为《春天的轮舞》刊上《五月赞歌》(La maggiolota)中的两行诗句以暗示乐曲的基本内容，那就是“五月永存，迎接带有原始风味的五月”。但是更能说明问题的却是这首乐曲在1910年3月首次演出时的节目单的记述。这次演出由德彪西亲自指挥，节目单虽署名为马莱尔布(C.Malherbe)所写，但一般认为其内容是符合作者原意的：

“这是一些真实的画面，在这里，作者力图用听觉的方式来表达眼睛所看到的那些印象。为了强化这些印象，他试图使这两种感觉方式混为一体。节奏变化无穷的旋律同画面的复杂线条相对应；而乐队则相当于由每一种乐器提供各自的色彩的巨大调色板。正如画家喜爱色调的对比和明暗变化一样，音乐家则热中于意想不到的不协和音的冲击和不平常的音色的熔合；他要我们把听到的东西加以形象化，这样，他手中的笔就变成了画笔。这就是非常特殊、非常罕有而高超的一种音乐的印象主义。……”

《春天的轮舞》是一首交响回旋曲，它运用最纤细的音响色彩以表达春日明朗的心境。乐曲以一首法国民歌的一系列典雅变奏为基础，这首民歌叫做《我们不再到树林里去》，它的曲调在德彪西的声乐和钢琴作品中都可以看到。乐曲从一段不长的引子开始，当音乐转入A大调时，出现一种较为奇特的节拍（15/8），围绕着这基本节奏型，德彪西聚集了一些五光十色的短小动机，其中以双簧管声部的一个主题最为重要，乐曲的高潮也是以这一主题放宽节奏的一次变形

掀起的。德彪西的钢琴曲《雨中花园》应用的则是这一个动机的另一个变体。

例253



在乐曲中段出现3/4、4/4和15/8节拍的交替，音乐转入C大调，速度比较缓慢，这时在长笛声部的三度进行乐句，相当于乐曲的副主题：

例254



嗣后，音乐急剧发展，有时闪耀着明朗愉快的色泽，有时洋溢着变幻无定的光辉。最后，乐曲在欢乐的热潮中结束。

德彪西的《意象集》中的三部乐曲并没有鲜明的内在联系，这三部作品或多或少只是偶然地集在一起的。

交响组曲《春天》

德彪西获得罗马大奖后，按照规定在罗马生活的三年中，每年应交给学院一部新作品，《春天》便是德彪西交给学院的第二部，在1886年年底到1887年初写出。这部作品是在意大利画家波提切利（S.Botticelli，1444？—1510）一幅名画《春》的启发下写成的，原为带有合唱

(没有歌词)的交响组曲,由两首乐曲组成,但原稿交出后在装订过程中被烧毁,因此德彪西又补写成两架钢琴谱呈送给评委会。现在以管弦乐曲形式广为流传的版本,则是德彪西的朋友和热情支持者、法国著名指挥家和作曲家亨利·彪塞(H.Büsser,1872—1973)配器的。这首管弦乐曲在一十年代初问世,1913年年底在巴黎首次演出。

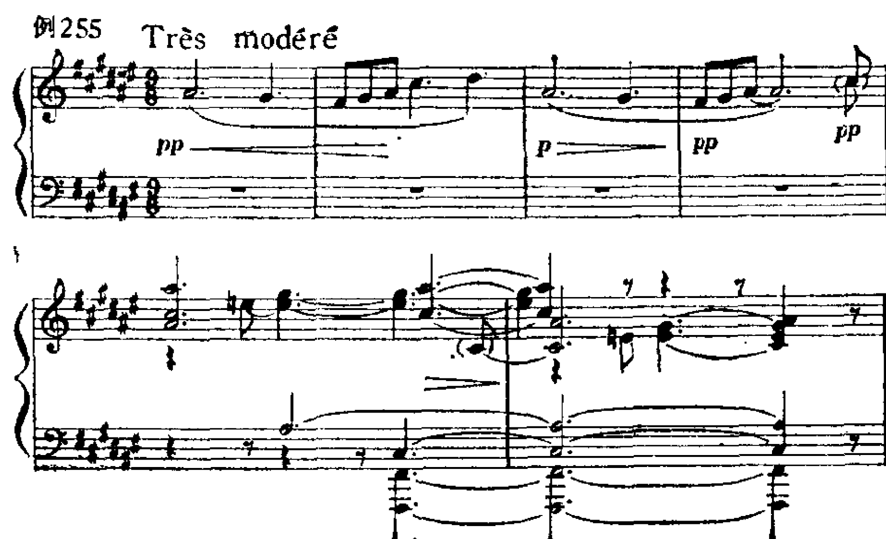
据说,德彪西为创作这套交响组曲《春天》曾绞尽了脑汁。在这一时期他给一位朋友的信上曾经谈到:这首作品的内容将是十分隐晦的,而色彩又是十分特别的,主要是表达自然界中的人和万物的诞生、结蕾开花和孕育新生命的欢乐。但是这部作品并没有得到学院的好评,当时学院在纪事中对《春天》的评述是这样:

"诚然,德彪西先生并非因愚蠢和陈腐而越轨。相反地,他显得有点过分喜欢不平常的东西。他对音乐色彩的感觉如此强烈,致使他易于忘记保持线条和形式的精确性这一重要原则。他应该警惕对艺术的真实说来乃是最危险的一个敌人——这种朦胧的印象主义。德彪西先生的交响作品的第一首乐曲近似前奏曲——一段柔板。它那梦境般的气氛和刻意追求的效果导致一片混乱。第二首乐曲是前一首的离奇而杂乱的变体,但那些节奏的结合使它较为清晰易解。"

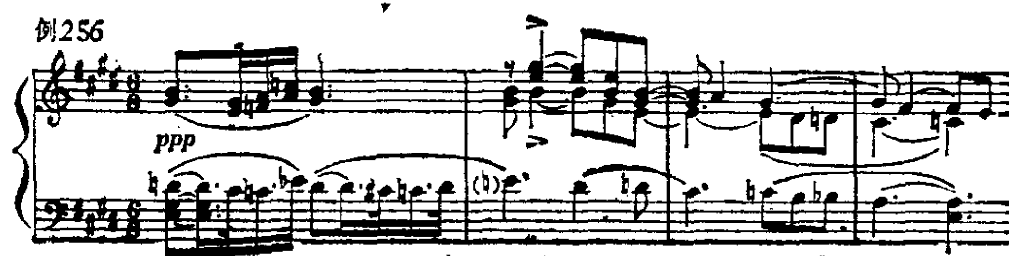
"春天"是德彪西特别感兴趣的题材之一,打从学生时代开始,他便不断根据一些咏春的诗句写过歌曲和合唱曲,交响组曲《春天》是其中的第四部,属于德彪西早期的代表性作品。彪塞的配器基本上符合原作者的意图;但这里的乐队音响同成熟时期德彪西的乐队处理有所不同:彪塞在乐队中保留原来两架钢琴的声部,但并非作为独奏,而只是用以创造一种特殊的色彩效果(这一点同德彪西完全是背道而驰的)。同钢琴声部相比较,原来在德彪西乐队中作为最重要的一种乐器使用的竖琴,在这里则完全处于一种从属的地位。此外,彪塞还删去原来的合唱声部,因为他认为象德彪西的《夜曲》中的"海妖"那样,插入合唱的声部,演出的可能性总要减少一些。

《春天》是早期印象主义风格的卓越表现之一,它的两首乐曲都

没有小标题，前一首只标明速度为Très modéré，基本调性为#F大调。乐曲开始时出现的旋律，可以说是明净但冷漠的印象派音乐主题的一个范例：



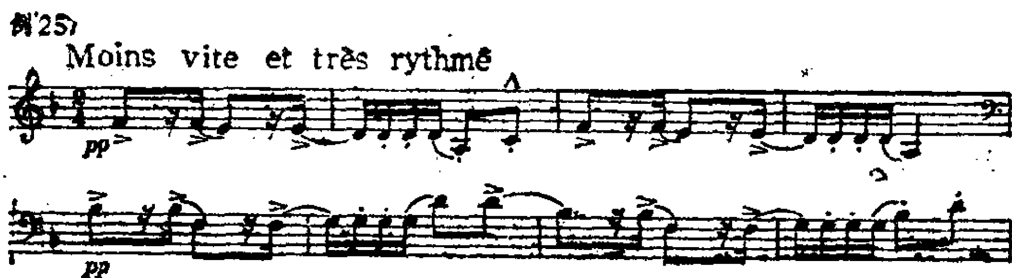
这个旋律的五声音阶式拟古风格，是印象派作曲家所爱用的手法之一，因为这里缺少导音，调性均衡于大调与平行小调之间；其中的单声部旋律结束在#F音上的大九和弦上，而构成这九和弦的两个短小的上行音调——一个是大六度(#C—#A)，另一个是在前一个六度音程中的大三度(E—#G)——在随即移低小三度反复时却以♭E音上的九和弦作为结束。象这样以故作纯朴的自然音进行为基础，但结束时却采用两种与原来的调性相异的复杂的和声音调以表明存在着复杂的调式，纯粹是印象派主题构成的特点，这在德彪西的旋律中也是屡见不鲜的。乐曲中的另一个旋律音调，由于存在着半音进行和平行的二四和弦，似乎从根本上打破了E大调的形式的局限：



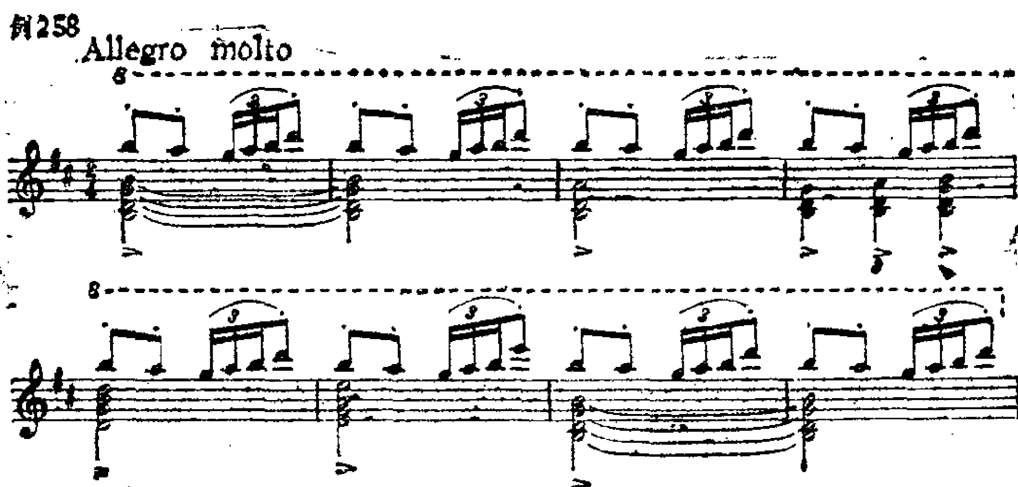
不过，大调和小调的调性功能逻辑依然存在：开始时可以看到主要是下属功能起作用，随后，又倾向于第二级音上的小调调性。类此时常出现的二重属音，一般说来，在德彪西青年时代的作品中也是很典型的(德彪西写作《春天》时，年二十五岁)。这首富于表情、和谐悦耳的乐曲，由上述几个动机的反复、移位、模进和变化组成；德彪西在这里运用如此简单的素材，伴之以魔术般变换不已的和声，却创造出相当灵活随应的旋律来。整个乐曲就是这样主要通过力度和比较自由的离拍以强调演奏神韵等手法所获得的情绪以达成统一，总的说来，全曲满溢着一种晴明、平和与开朗的情绪，因此，也有人把它同莫奈的名画《花园里的妇女》相比拟。

第二首乐曲的速度标明为moderato，基本调性为D大调，可以明显划分为性格不同的前后两段。前一段音乐运用第一首乐曲的所有旋律素材，它那表达的方式、速度和力度的精细层次、近似的情绪以及主题的属性，使它成为前一首乐曲的直接继续。音乐的情绪经过一长段连续增涨之后，接着出现的后一段音乐是一种从容不迫的舞曲：

例25



这个主题在其结构上(AABB)具有民间音乐的特点，但在调性上却有很多变化——F大调、♭A大调、E大调和D大调，它的旋律也从简单的舞曲一直变化成具有幻想性的形貌，因此分明带有一系列变奏的意味。此外，这一舞蹈性动机在反复呈示的过程中又夹入或结合着始终在广泛发展的最初一个动机，从而又具有一种庄严的号角齐鸣的特点。它那狂喜的音响成为乐曲的尾声：



象这样洋洋自得的狂欢式结尾，在德彪西的一系列作品中，例如在《海》和《快乐岛》中都可以看到，其中的号声和钟声的运用，使他的作品同瓦格纳或斯克里亚宾的某些体裁十分相近。

前奏曲《牧神午后》

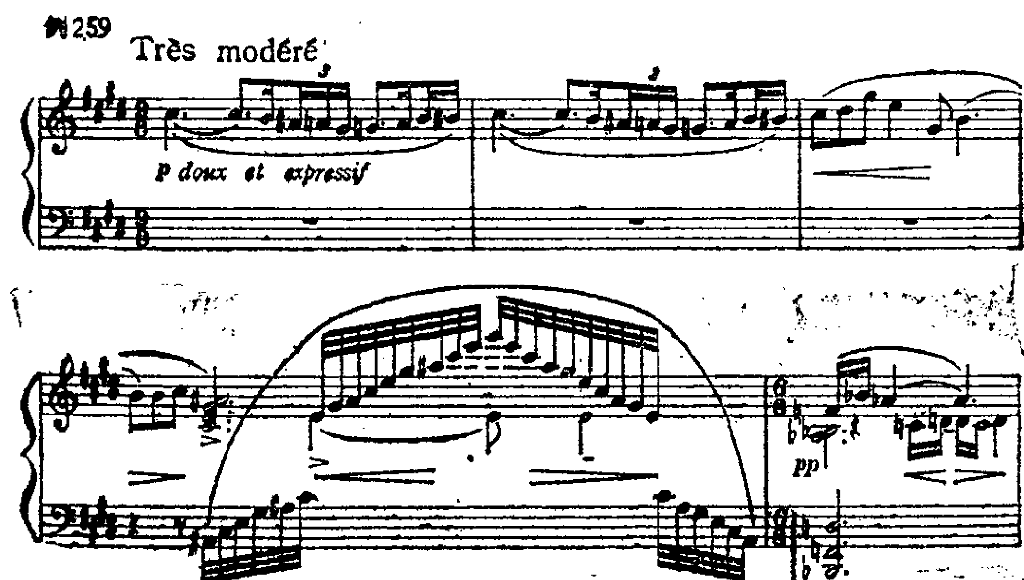
1894年12月22日，德彪西的第一部管弦乐作品《牧神午后》的首次上演，是法国新音乐史上相当重要的一件大事。当时主持这次演出的法国民族音乐协会，一反在小范围试奏新作品的惯例，接连两天在达库尔大厅(Salle d' Harcourt)当众公演。这两次演出获得很大的成功，每次都被要求重演一遍；自此之后，人们开始尊德彪西为大师，他的《牧神午后》遂成为印象派音乐的经典著作，而首演这首作品的“小教堂”也一跃而成音乐的“大神庙”了。与德彪西同时代的法国大作曲家拉威尔非常珍爱这首作品，他认为《牧神午后》是一部最完美的创作，还说，倘若在他临死之前有可能最后再听一次音乐的话，他要听《牧神午后》。

《牧神午后》是法国象征派诗人马拉美在1876年写出的一首被称为“奇迹般晦涩难解”的田园诗，描写罗马、希腊神话中司管森林与田野的牧神的冥想。在神话中，牧神又名潘，他是半人半神，虽象人的形貌，但有角、有尾巴，还长着两条山羊腿。牧神由于喝酒过多昏昏

欲睡，他在回想追求水仙女时的那番情景，终于在温暖的阳光下睡着了。马拉美牧歌中的这些形象，严格地说，并没有构成情节，因为他并不追求情节上的联系。有一回他还表示他所创作的是音乐，而从特意安排的诗句中寻找一种手法，只是便于对他的听者产生魔幻的影响，正如钢琴的声音所起的作用那样。德彪西本来准备为配合马拉美原诗的朗诵谱写三段乐曲，但后来只写出一段前奏曲，借用原诗的名字作为标题，作品首演时在节目单上写明这音乐是“对马拉美的优美的诗篇所作的非常自由的解释，始终同诗联系在一起”。马拉美听过这首作品之后，也说“这首乐曲发挥了我的诗的感情，它记录的景象比色彩所能做到的还要生动得多”。

前奏曲《牧神午后》是德彪西篇幅最短的一首管弦乐作品，但它蕴含印象主义调色版上前所未有的丰富手法——旋律的线条，和声的进行，透明的配器，纤细的色调，所有这些全是新型的。乐曲的基调比较单一，即着重表现这个怀有难忍的欲望的牧神的轮廓模糊不清和偏于静观的形象，它的色彩描绘十分精细，但有丰富的明暗转换和色调变化——这主要是由乐队来完成的。《牧神午后》使用的乐队也不同一般，木管乐器起的作用最大，其中以三个长笛更为突出(主要位于一般少用的低音区和中音区)，此外还有两个双簧管、一个英国管、两个单簧管和两个大管。铜管乐器只用四个法国号，至于打击乐器则几乎毫无立锥之地，只是在最后才用上两个古式高音小钹(定音为E和C)，再加上两架竖琴和全部弦乐器。值得注意的是这首作品虽然采用大乐队配器，但是作者极少运用全奏的效果，乐队的音响相当清澈，更多的是使用单独分离开来的音响与音色效果。乐曲的结构虽然比较自由，带有狂想曲的意味，但基本上是三段体，同时结合着变奏的因素。音乐的进行从容不迫，其中并没有任何戏剧性的冲突或明显的高潮，也没有显著的对比性穿插。乐曲开始时长笛轻声独奏的一支在半音进行中孤单而暧昧地游移的旋律，甜美而富于表情。这是乐曲的基本主题，它从一开始便制造出马拉美原诗迷离恍惚的气氛——半现实半梦幻的世界，整个乐曲几乎也全由这个主题的变化反复组成；这又是牧神的笛声的模仿，十分优美、精致，它传

达出牧神的冥想和欲望，带有一点官感和倦意。在这一乐句末尾插入的木管乐器同样精致的不协和和弦、竖琴象彩虹一般的滑奏、法国号的柔和呼声以及片刻神秘的休止，把听者带入阳光熙照下那充满浓郁芳香的林间草地，人们似乎可以看到牧神此刻正躺在那里凝视无际的苍穹一般：



这个主题屡次反复，旋律进行略有变化，每次都具有新的色彩：有时以带弱音器的弦乐器切分和弦作为背景，有时交织着上行二度衬腔，有时出现以木管乐器为主的一些插句，其中由双簧管奏出的较为活跃的乐句还得到短暂的发展，而当和弦式音型稍为增长之后急剧跃入的不稳定和声，则用来作为这第一段的结束。这段音乐虽使用E大调的调号，但它的调性超出于大小调的范围之外，明显属于扩充的调式，而它的节拍则往复于9/8，6/8，12/8，3/4和4/4之间。由于乐曲本身为诗意的形象所制约，总的说来，主题并不做真正的交响发展，倦慵、情欲和迷糊的特殊色彩，主要是依靠官能的和声、均匀进行的旋律、层次精细的力度、缓慢的速度、主要使用低音区的木管乐器同竖琴与弦乐器颤奏的冰冷的音色相结合等手法来完成的。乐曲中段有一个抒情的新主题，由木管乐器齐奏、弦乐器和小提琴独奏奇幻地自由交替，很象是一组变奏。在这里情绪稍转活跃，其中的全音音阶的音列与扩大的调式和声十分突出：



随后，为了改变音乐的消极静观的情绪，德彪西引入略有对比的因素。这里，乐曲的基本主题以放宽节奏的方式屡次变换调性重现(E大调，C大调，♭E大调和B大调)，还有多种动机同时或连续交织，有近于舞蹈性的节奏，情绪稍有变化，音乐富于表情，甚至有点紧张。但是很快地乐曲的基本主题又回复原来的形貌和速度，高音小钹的清脆铃声开始进入，弦乐组分奏，再加上中段一个活跃动机又同基本主题进行对位的结合，这些新的装饰都丰富了这第三段音乐的织体，显出比前更加精致、更加"倦慵"的神态。最后，在尾声中(五小节)，在加弱音器的法国号和小提琴上又出现基本主题的断片，它依稀可辨地仿佛从远处轻声传来，又在那炎热的天空中象幻梦一般逐渐消逝。

前奏曲《牧神午后》是最常演奏的德彪西作品之一。

杜　卡

(Paul Dukas 1865—1935)



法国作曲家和音乐评论家保罗·杜卡在1865年10月1日生于巴黎，十四岁起他对音乐已非常感兴趣，并开始尝试作曲；1882年，杜卡受完普通教育之后，便进巴黎音乐学院，主要随杜布瓦和吉罗学习，1888年毕业时以一部大合唱获得罗马二奖。杜卡在音乐学院学习期间已经写出一些作品，但是他的作品只是到1892年才第一次获得公开演出的机会；1897年，他的《C大调交响曲》和交响诙谐曲《小巫师》相继首演，只是在这时候，他才被公认为一个作曲家。

杜卡留下的作品数量并不太多，除上述最著名的《小巫师》等作品外，主要的还有根据梅特林克的剧作写成的三幕歌剧《阿里安娜与蓝胡子》(1907年)、舞蹈诗《仙女》(1912年)、钢琴作品《拉摩主题变奏曲》(1903年)和《^{b}e小调奏鸣曲》(1900年)等。杜卡在音乐教育和评论活动中也有不少建树：1909年，他被任命为巴黎音乐学院管弦班指挥，随后还担任该院的配器(从1913年起)和作曲课(从1927年起)教授；从1926年开始还兼任巴黎音乐师范学校教课工作。在杜卡教育和培养的学生中，后来有不少人成为著名的音乐家，其中包括我国人民音乐家冼星海等。杜卡为巴黎的报纸和杂志撰写的评论文章，表现

出他对过去及当代许多作曲家和作品的深刻见解，是研究十九、二十世纪之交法国音乐的重要文献。

杜卡的早期创作，明显受到瓦格纳和弗兰克的强烈影响，但是他并不盲从前辈的做法，因此，这并不使他那已经初具雏型的精致特点有所减色。杜卡是德彪西的同时代人（比德彪西小三岁），他运用印象派音乐的一些艺术表现手法，借取印象派潋滟的管弦乐调色板、即通过各种乐器结合而获得尽可能多的色彩，还有，在感情表达方面也明显有所抑制等等。但是尽管如此，杜卡在创作上的探求有他自己的美学思想基础，依然保有他的特殊个性；他特别注意构思的严整和曲式的均衡，以及主题素材合乎逻辑的发展，在这些方面他又有别于德彪西。可以说，杜卡是在不断地吸收各种流派的某些优点的过程中，逐渐演化和形成他自己独特的创作风格的。他的交响诙谐曲《小巫师》，几乎集中了他的创作的全部美质：旋律形象鲜明，节奏明快，乐队色彩绚丽，音乐的构思精致独特又通俗易解，而且拥有真正的交响发展——所有这些，的确最足以作为他的创作个性的表征。杜卡在几十年默默无闻的创作活动中，还应包括他协助圣-桑共同完成吉罗一部没有写完的歌剧这一件工作，他为这部歌剧前三幕的音乐进行配器。此外，还参加修订出版法国十七、十八世纪作曲家拉摩和库泊兰（F.Couperin，1668—1733）作品集的新版，又把圣-桑的《参孙与大利拉》等作品改编为钢琴四手联弹谱。

杜卡差不多一辈子都住在巴黎，1935年5月17日他在巴黎辞世。

交响诙谐曲《小巫师》

杜卡的《小巫师》是从歌德的一首同名叙事诗获得灵感写出的。歌德记述的这个题材，在几个世纪之前早已脍炙人口，它的几种变体都可溯源到二世纪所谓“希腊文艺复兴时期”的作家卢奇安（Lucian 120—？）的一则对话式故事——《吹牛大王》，原来的故事是对当时滋长的一种宗教情绪和神秘主义倾向的尖锐讽刺。它写的是一个小巫师趁他师傅外出的机会，私自试验他偷听到的一个咒语的威力，

但由于他只记得起咒的法术而忘了解咒的办法，终于酿成大祸。歌德原诗的内容曾由巴尼特(R.A.Barnet)缩写为一段“戏剧独白”，载于总谱扉页：

人们称他“大巫师”！大巫师？呸！我也是大巫师，跟他一样老资格，因为我也会呼神唤鬼，叫他们照我的吩咐干活。

现在，要不要让我叫一个怪物给我到水池里去挑水。这把扫帚！过来，扫帚！你这个破烂货——要象个精灵！站起来，这就对了！现在我给你两条精灵腿！好！还要什么，对，给你一个头！诺！现在，扫帚！你拿好水桶，给我到水池里挑水！快点去给我挑水，给我，给你的主人挑水！好极了！你这把扫帚倒挺老实，东奔西跑的！——怎么？你再挑来了？又挑来了？——还要挑？停！这一桶就够了，浴缸都满了！你这个调皮捣蛋鬼，停！我说，停呀！停！我命令你，停！你这个该死的鬼东西，停！恢复你的老模样！怎么？你不听我的话？你这个丑八怪！好，看我用斧头把你砍成两段！好吧！……你们这些魔鬼！现在你变成两个，双倍卖力！大水泛滥了——把我都淹了——师傅呀！老师傅呀！来呀！我真是一个不中用的可怜虫，是我召来的精灵，可他也不听我的话呀！

老巫师来了，他说：“扫帚！回老地方去！你看，这些精怪就得照我的话办！”

杜卡的这首标题性管弦乐小品，用音乐来描绘从文学作品和民间故事借用过来的情节。这首作品虽然取名为交响诙谐曲，但它同十九世纪下半叶法国音乐会舞台常见的体裁——交响诗，例如圣-桑的交响诗《翁法勒的纺车》(1871年)、弗兰克的交响诗《可恶的猎人》(1882年)、肖松的交响诗《维维安》(1882年)和丹第的交响三部曲《华伦斯坦》(1873—1879年)更为相近。这首诙谐曲的结构自由，由于音乐的形象相当鲜明，还由于作者在总谱上对音乐的主题及其情节发展作了不少说明，细心的听者很容易随着音乐去跟踪这部悲喜剧的各个历程。乐曲开始时有一段简短的引子，预先提示老巫师密室的神秘气氛，这段音乐在曲终前老巫师出现的瞬间还可以看到它。根据作者的提示，引子是从“巫术的咒语动机”开始的：



这是由三个音小跳跃下行组成的动机，用加弱音器的小提琴分成三个声部奏出，它代表原诗中所说的那个“总共只有三个音节的符咒”；这里的和声，由于使用泛音和全音音阶的增三和弦，给人留下神秘的深刻印象。这个动机反复两次，每次都由木管乐器(单簧管——双簧管——长笛)上的“扫帚主题”予以接应。这是个奇形怪状的跳跃音型，却是全曲赖以构成的基础。在引子中它的进行还保持连贯，富于表情，但在该谐曲本部中由三个大管奏出时，则纯粹是断音进行，非常活跃。这一形象几乎始终不变地贯串全曲。

例262
1. 单簧管 双簧管 长笛
p espress. pp
2. Vif
mf 三个大管

这首乐曲使用的全部主题，都先在这引子中简洁地预先呈示，这样，这段引子实际上还可以视作全曲的缩影，从中基本上已经可以看到整个作品所描绘的事件的全过程。继咒语和扫帚主题的两次呈示之后，或者说，当小巫师祭好咒词而扫帚也开始行动起来之后，作者便开始把这个乐呵呵的小巫师介绍给听者。只要稍加留意便很容易发现，这小巫师的主题也是从乐曲的基本主题(扫帚主题)脱胎而出的；这是一个非常欢愉的主题，也十分活跃，它一开始便充满青年人的一股热情。下面是这个主题在引子和在乐曲本部中的两种样式：

例263



引子中最后一个主题用半音进行的和声相伴，类似一种用加重音强调的呼喊，它在乐曲中先是用来表示小巫师对扫帚发出的停止挑水的命令，而在后来则变成小巫师急中呼救的哀号了。

例264



我们熟悉了引子的上述四个主题，往下对整个作品历程的把握，几乎不需再费吹灰之力。只是个别地方还可以再提一笔。引子结束之后，音乐有片刻的停顿（乐谱上标以 Silence），这时小巫师正焦急地静候咒语发生效用。然后，扫帚慢慢地“活”起来的过程，音乐表达得极为鲜明。值得注意的是当乐曲基本主题（扫帚）在大管、小号、小提琴、法国号上反复传递时，曾有一个半音阶进行的主题不时穿插呈现，这是水缸溢满、到处流水的生动描绘。随着音量的急剧激增，直到小巫师大声疾呼停止挑水而不发生作用之后，可以听到全乐队猛力的两击，象征着小巫师劈扫帚的动作。但是把扫帚砍断只有更加麻烦，两段扫帚的活动现在用低音单簧管同原来的大管进行卡农式的陈述来表达。经过几次起伏，直到形成大水泛滥的高潮时，最后铜

管乐器可怖有力的狂叫，表示老巫师已经及时赶到，接着又出现先前的咒语主题，一切复归平静。末了，全乐队用几声有力的怒吼结束这首乐曲，它说明老巫师已经把扫帚遣返原来的墙壁角落里去，而老巫师也即时不见踪影了。

杜卡的交响诙谐曲《小巫师》是标题交响音乐的重要范作之一，也是现代法国音乐的一个典型范例，它早已成为世界各国交响音乐会的常演曲目。

鲁塞尔

(Albert Roussel 1869—1937)



法国作曲家阿尔贝·鲁塞尔在1869年4月5日生于图科英城一个大企业主家庭,因双亲早死,七岁便成为孤儿,由其祖父抚养。鲁塞尔的音乐天赋从小已有显露,早在他进海军学校预备班时,便向一位管风琴师学习音乐课。1889年,他在海军供职,并在巡洋舰"冥河"号服役;他象俄罗斯作曲家里姆斯基-柯萨科夫一样,到过印度洋和太平洋沿岸许多国家,海与天空的繁复变化以及异国的情调唤醒了他的艺术想象,这些印象在他后来的一些创作中得到了生动的反映(例如三幅交响素描《追忆》和歌舞剧《帕德玛伐蒂》等)。1894年,鲁塞尔辞去海军职务,认真学习和声、对位与赋格;1897年,他的习作《两首无伴奏牧歌》在作曲家协会举办的竞赛中获一等奖;1898年,鲁塞尔进丹第新近创办的歌唱学校学习;1902年毕业后留校教授对位法到1914年为止,在他的学生当中后来成为著名作曲家的有萨蒂和捷克的马蒂努(B.Martinu,1890—1959)等。1914年,第一次世界大战爆发后,鲁塞尔在前线红十字会工作,但因健康情况逐渐恶化,终于在1918年退居乡下,继续他自1897年以来一直在断续进行的创作。1937年8月23日,鲁塞尔因心脏病逝于罗因(Royan)。

鲁塞尔的创作并不丰产，但是他有一部分作品却很值得注意。就拿交响曲来说，某些法国音乐学家曾经认为，法国作曲家对交响思维格格不入，也就是说，法国作曲家很少写出同某种文学主题、标题性构思、大自然画面或同文字或戏剧没有联系的纯音乐作品，例如，德彪西、拉威尔、杜卡、福莱和施米特等都没有写过一部交响曲。而鲁塞尔却写过四部交响曲和一部弦乐队小交响曲，他的交响曲有一定的交响性，他在这方面取得的经验还成为促使法国作曲家关注这一体裁的新动力。除了交响曲外，他的交响音乐作品还有为托尔斯泰的小说《复活》而写的交响前奏曲、交响诗《春天的节日》和协奏曲等。此外，他还写了一些歌舞剧、轻歌剧、室内乐曲和歌曲，然而他最流行的作品都是舞剧中的交响音乐片断。

鲁塞尔的创作道路非常复杂且充满矛盾，他在法国音乐史上的地位也颇难概括。在法国音乐艺术流派错综复杂的迷宫中，他毕生都在探寻自己的独立道路：青年时代，他避不开瓦格纳和弗兰克的影响；后来，他迷恋于德彪西的创作革新，这在他自己的艺术探寻中也留下了痕迹；创作成熟时期他还为斯特拉文斯基的魔力所吸引，对其中的节奏创新极感兴趣；而到最后，如他在1934—1935年写出的《第四交响曲》，则完全回到古典交响乐的轨道上来。但是即便如此，他的作品中明显突出的还是属于他个人的印记，那就是对位重于调性结构的独特语汇；他的浪漫主义气质，他对人民和大自然的热爱，对他最感亲切的海的热爱，都使他的作品具有鲜明的主题形象和巨大的感情力量。他在不同年代创作的一些作品中，运用东方(例如印度，柬埔寨和印度尼西亚等)民间音乐富有特性的调式与音调，既强调出异国的情调，同时也丰富了他的音乐语言。

鲁塞尔曾经说过，为了保证个人发挥自由想象，他同任何集团或思潮都保持一定距离，但是出自强烈的社会责任心和感情，他总是热情帮助其他音乐家，特别是青年作曲家。1936年，鲁塞尔尽管健康情况不好，他还是承担起巴黎博览会音乐部门的组织工作，审阅了法国呈送国际现代音乐协会举办的联欢节的全部音乐总谱。同年，他被选任当时在巴黎成立的、旨在团结法国一切进步力量和创造

真正法国音乐文化的进步音乐家组织——“人民音乐同盟”的主席。

舞剧《蜘蛛的美餐》交响片断

（作品第17号）

1912年，鲁塞尔应巴黎一家剧院的要求，根据沃依辛(G.dc Voisins)的寓言编写一出独幕舞剧《蜘蛛的美餐》。这则关于虫蛆世界的生生死死的寓言，及其登场人物形象孕含的精致尖刻的幽默和讽刺意味，非常符合鲁塞尔个人的气质，因此他在短时间内急就的这出舞剧，确凿地证明了作者的艺术想象的多方面才赋。

舞剧《蜘蛛的美餐》的故事梗概是这样：“在一段前奏之后，帷幕升在一座花园的顶上。一只蜘蛛正为它的新网添上最后几条丝络，它环视四周，看看是否有可供攫食的猎物。一群蚂蚁上场了；它们找到一片玫瑰花瓣，吃力地把它扛走。一只蝴蝶飞来并翩翩起舞。蜘蛛诱使蝴蝶飞近蛛网。蝴蝶给逮住，它挣扎着死去。蜘蛛把蝴蝶拉出丝网，将它裹成一团，然后跳舞欢庆自己的胜利。有一只果子从树上乓地一声掉下来。蜘蛛吓了一跳。一些蛆虫想去啃这只果子，但给两只螳螂挡住。蛆虫巧妙地避过螳螂，迅速钻进果实里。螳螂对蛆虫的这一诡计十分恼怒，便挑逗蛆虫出来殴斗。最后螳螂也给蛛网粘住。蜘蛛又跳起舞来。有一只飞蛾开始孵出并飞舞起来。蛆虫从果壳里钻出来。它们都吃得胀鼓鼓地。蛆虫同这只飞蛾一起跳舞。现在蜘蛛准备吃那只蝴蝶了。有一只螳螂从蛛网中挣脱开来。它悄悄地走近，用它的‘剑’猛戳蜘蛛。蜘蛛痛苦地死去。夜幕落在这冷僻的花园之上。”

《蜘蛛的美餐》交响片断类似一种管弦乐组曲，由舞剧中的五段音乐组成，但不停顿连续演奏。

(一)前奏——这是一首精致的小品，它预先为全曲提供故事的背景——夏日午后庭院一角的虫蛆世界。这段音乐的主要旋律一开始便由长笛奏出，它悠缓、平静，但同时又带点孤寂、荒废之

感：

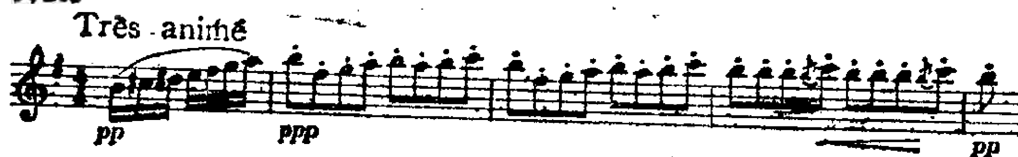
例265



但是与此同时，在弦乐器组中交织着的乐句，却说明了在这慵倦的夏日午后，有些虫豸，例如这出舞剧的主角蜘蛛，并没有停止它的活动，它正忙于布置捕食的罗网，而小提琴上不时呈现的半音进行乐句，还形象地告诉人们：这蜘蛛正警惕地在它的领土上到处巡视着呢！

（二）蚂蚁上场——这段音乐由四小节铃鼓和低音弦乐器的进行曲节奏导入，音乐以单簧管和法国号的持续音、大管的八度跳越持续音型以及低音弦乐器拨奏的九度进行节奏作为背景，这时小提琴上蜿蜒曲折的旋律，表示一群蚂蚁列队上场，它们交头接耳、迂回曲折地前进，到处寻找可供食用的东西，音乐的这段描写饶有兴味。

例266



在这段音乐中，总谱上注有四段文字说明，表示音乐中的四处细节描写：其中“蚂蚁找到一片落下的玫瑰花瓣”，用两只大管同低音弦乐器的齐奏乐句来表示，历时只有三小节；而当“蚂蚁费力地把花瓣稍稍抬起”时，音乐则采用三拍子的和弦乐句来描写，这里是木管乐器与弦乐器的轮流合奏，形象颇为鲜明；然后，又是进行曲式的音乐，这又是“蚂蚁列队上场”的写照；最后，音乐用三小节渐强和渐快的过渡，以说明“蚂蚁准备运走另一片玫瑰花瓣，这时蝴蝶突然飞来”。

（三）蝴蝶之舞——这是一大段三拍子舞曲，主要是长笛活跃的

旋律表演，但同时用其他乐器上的颤音、波音装饰或跳跃音型以及半音音阶等参与形象的塑造；音乐的节拍、调性与力度时有变换，弦乐器的拨奏与小号弱音器的运用也使音乐的色彩更为丰富。

例267



一当蝴蝶兴尽舞歇之际，现在是“蜘蛛诱使蝴蝶飞近蛛网”的时候了——这是大管的独奏，同时还有第二小提琴陪伴着它，很可能这就是写的蜘蛛。从这段音乐一开始，蜘蛛的这支曲调已经深藏在低声部中，它早已形影不离地窥伺着蝴蝶的活动！接下“蝴蝶自投蛛网而挣扎”和“蝴蝶之死”两个细节，也都有逼真的描写。

（四）蜉蝣的孵化和舞蹈——蝴蝶死后，音乐有片刻的休止，然后便有一支新的旋律在弦乐器组中缓慢蠕动，这就是蜉蝣的孵化，“它们正慢条斯理地从那些裹身的细壳中脱颖而出”：

例268



不多久，音乐顿转活跃，弦乐器组的拨奏提供活跃的舞蹈节奏背景，然后相继出现两支舞曲性旋律（一支在独奏小提琴上，另一支由第一小提琴奏出），蜉蝣合着节奏轻巧地起舞。但是蜉蝣从孵出到寿

例269



终正寝的时间是极其短暂的，很快地它终于死了。

(五)蜉蝣的葬礼——音乐在瞬息的沉默之后，便出现葬礼的进行步调，这时舞台上众虫蛆全都加入的葬礼行列肃穆地走过；而葬礼进行曲的旋律则由英国管和单簧管奏出。最后，当这旋律单独由法国号独奏时，它表示“葬礼行列已经远去并消失”。



末了，第一段音乐主题简短再现，它把听者引回到故事的背景中来，只是现在音乐的织体更稀，法国号加弱音器的暗然音色和迅即减轻的音量，说明“夜幕落在这冷僻的花园之上”了。

印象主义的影响在鲁塞尔《第一交响曲》(1904—1906年)和戏剧音乐(1908年)的配器中已经可以看出，而在《追忆》(1910—1911年)的华丽配器中显得尤其强烈。在这个阶段，鲁塞尔更接近拉威尔，而不是德彪西；他更喜爱清晰描绘的线条和持续不变的节奏，而不是旋律与节奏的频繁波动。不过，印象主义技巧同他个人创作之间的关系，要算是《蜘蛛的美餐》一剧显得最调和一致了。

拉 威 尔

(Maurice Ravel 1875—1937)



法国作曲家莫里斯·拉威尔在1875年3月7日生于法国南部靠近西班牙的山区小城西布勒(Ciboure)一个工程师家庭，母亲是巴斯克族血统，拉威尔生下后不久全家便迁居巴黎。拉威尔从小接触音乐：七岁开始学钢琴，十四岁进巴黎音乐学院系统学习(1889年)。象德彪西一样，拉威尔青年时代在学院环境中已有追求标新立异的创作构思和不同一般的崭新音响的倾向，他的精神气质的发展受象征派诗人如马拉美等的影响很大。但是即便如此，对现代主义的倾心并没有使拉威尔走上绝路，相反地，人们认为拉威尔却善于在“死胡同的尽头找到通向美丽的新田野的敞开着的大门”。换句话说，在使法国音乐从瓦格纳的“霸道”中解放出来的斗争中，是德彪西最先发难，而拉威尔则是他的年幼的同道。拉威尔的早期创作受过德彪西革新思想的强烈影响，他的作品较多地体现了印象派和世纪末的思想。但是在他成熟时期、特别是在第一次世界大战之后，他的创作却更加严谨朴素，由于夏布里埃和萨蒂的有力影响和对法国古钢琴音乐、里姆斯基-柯萨科夫的配器以及李斯特的钢琴写作的热衷，拉威尔转而追求更明确的音乐语言。于是他决然放弃印象派的那些理想，回到更

古老、更纯粹的法国音乐传统，同民族民间音乐、特别是同西班牙民间音乐保持更为密切的联系，形成了所谓“法国新古典乐派”，并用一些富有独创性的和弦语汇、管弦乐音色、主题和形象、以及大胆引进的爵士音乐因素等，丰富了当时法国的音乐。如果把拉威尔同德彪西进行比较，还可以进一步看清他的音乐的一些基本特点：德彪西要求音乐表现有完全的自由，他的大部分作品、特别是早期作品，完全撇开古典形式的法则，只信赖他自己的审美趣味和创作本能，作品的形式几乎都是根据构思的需要而自然形成的；拉威尔同样追求表现乐思的自由，但他同时几乎总是留在古典形式和严格的艺术规则的框框之内，同古典传统始终保持牢固的联系。德彪西的乐队的魅力，主要在于水彩画般明晰洁净的色调和神秘地转换的和声，以及在不同乐器上出奇地呈现的各种富有表情的短小乐句；而在拉威尔的乐队中则常可看到作为整个作品的曲式结构的重要支柱的宽广旋律，他的乐队色彩也要确定得多，而且也更辉煌、华丽。德彪西时常喜欢使节奏摆脱节拍和小节的支配，他的乐句进行只服从于自由的呼吸和节奏的搏动；拉威尔的音乐的节奏多半不脱离节拍的约束，用斯特拉文斯基的话说，他象“瑞士的钟表匠”一样精确。此外，拉威尔的作品也更有调性基础，虽则他有时在其精致而大胆的移调中，也象德彪西那样近于无调可寻。德彪西对和声的新概念和某些新表现手法，在拉威尔身上得到进一步卓有成效的发展。但是，也有人认为，尽管拉威尔的一些手法表面上酷似德彪西，他的创作倾向却更接近斯特拉文斯基、米约和萨蒂，他的后期作品是同德彪西背道而驰的。

拉威尔的创作并非立刻就能得到公众的承认。1901—1903年间，他参加三次罗马大奖比赛，一次次出人意外地落选了；由于评选委员会的宗派主义作怪，他在1905年第四次提出参加比赛的申请竟然遭到拒绝。为此，当时巴黎的艺术界和出版界都表示极大的愤慨，一些作曲家、作家、画家以及普通的音乐爱好者出来声援，终于迫使音乐学院进行改组，由平素最能赏识和支持拉威尔的福莱出任院长。这时拉威尔在音乐界实际上已成为胜利者，声名就此与日俱增。其实，在1905年，拉威尔已有不少广泛闻名的作品问世，其中有钢琴曲

《为已故小公主而写的帕凡舞曲》(1899年)、《F大调弦乐四重奏》(1902—1903年)、钢琴《小奏鸣曲》(1903—1905年)和钢琴套曲《镜子》(1905年)等。他在1901年写出的钢琴曲《水的嬉戏》(或译《喷泉》),无疑是运用印象派钢琴新技术以描写"水"的第一首杰作,在现代钢琴音乐史上占有相当重要的地位,而它却比德彪西著名的《版画集》中的《雨中花园》早两年出现,比他的《水中倒影》还早四年写出。此后,直到1914年,拉威尔的著名作品还有管弦乐曲《西班牙》狂想曲(1907年)、钢琴二重奏《鹅妈妈》(1908年)、《华贵多情的圆舞曲》和舞剧《达夫尼斯与克洛哀》(1911年)等。在这一段时期中,拉威尔基本上顺着他的早期风格而发展,他设计出的一些和弦语汇在个别作品中显得相当复杂。

第一次大战爆发后,拉威尔不顾身体孱弱多病而应征入伍,在前线任救护车驾驶员。这几个年头,用他自己的话说,"每分钟都在经历着恶梦",最后终于在1917年夏天因病退伍。这期间,拉威尔很少写作,但是他在1915年写出的《钢琴三重奏》和在战争期间构思而在退伍后完成的钢琴组曲《悼念库泊兰》,一般认为都是作者最富于深情的杰作。战后他的创作,主要有舞蹈诗《圆舞曲》(1920年)、音乐会狂想曲《茨冈》(1924年)、精微细致且富有异国情调的《马达加斯加歌曲集》(1926年)和一首被誉为当代最珍贵的艺术纪念碑的管弦乐曲《波莱罗舞曲》(1928年)等,他为莫索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》所作的配器(1922年)也是举世闻名的。他最后的作品是在1931年写成的两首钢琴协奏曲。

拉威尔终生过着独身生活,他的社会活动的领域比较狭窄,主要往来于少数知心朋友之间享受友情之乐,1920年,他甚至拒绝接受荣誉勋位。不过,他也有过几次旅行演奏的经历,到过美国和许多欧洲国家,1928年,还接受了英国牛津大学授予的名誉音乐博士学位。拉威尔是一位著名的教师,在他的为数不多的私人学生当中,有罗朗-曼纽尔(A. Roland-Manuel, 1891—1966)、英国著名作曲家沃安·威廉斯(R. Vaughan Williams, 1872—1958)等。三十年代初,拉威尔就为严重的脑肿瘤所苦,几乎无法创作,只是在1934年最后为影片《唐·

吉诃德》写过三首歌曲，到1937年间经过手术治疗无效，终于在12月28日在巴黎辞世。

舞剧《达夫尼斯与克洛哀》第二组曲

同德彪西相比较，拉威尔的音乐较少同绘画有联系，但是他的许多作品却同舞蹈密切相关。拉威尔写过四部舞剧——《达夫尼斯与克洛哀》、《鹅妈妈的故事》、《阿德拉伊达》和《波莱罗》。但其中的《鹅妈妈》是从作者的同名钢琴组曲改编过来的，而《阿德拉伊达》则出自《华贵多情的圆舞曲》，至于《波莱罗》虽是根据伊达·鲁宾什坦的约请而写的芭蕾舞音乐，但它并没有舞剧的特点，实际上象是一首舞蹈练习曲式的交响舞曲。还有，拉威尔的交响《圆舞曲》，虽也作为"舞蹈诗"进行构思，却同样无法上演。因此，只有《达夫尼斯与克洛哀》能够归入真正的舞剧体裁，是拉威尔唯一的一部独幕舞剧。

拉威尔把这部舞剧称为"三乐章的舞蹈交响曲"。他说："我的意图在于创作一幅大型的音乐壁画，而不是特别关心考古学领域的考察。我的任务在于寻找符合于我梦幻中的古希腊形象，即近似十八世纪末法国艺术家的想象和描绘的希腊形象。这部作品的结构吻合交响的原则，它有非常严格的调性布局，借助数量不多的某些动机的发展以保证完整和统一。"这部舞剧在1907年间开始构思，经过多次改写到1911年间最后完成并在巴黎首次上演，但是这部作品是以两套交响组曲的形式而誉满世界乐坛的。

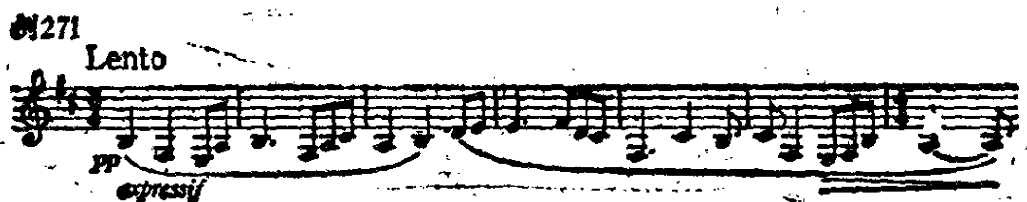
达夫尼斯在古希腊神话中是宙斯的信使赫尔梅斯的儿子，但他由山林水泽的仙女们抚养成人，由于潘神教他学会吹笛子，人们一直把他看做田园诗的创始者。《达夫尼斯与克洛哀》是这类田园诗中最早的一首，它的作者已经无法稽考，虽然有人认为是公元二世纪的隆格斯(Longus)，但人们对隆格斯同样一无所知。拉威尔的这部舞剧的故事情节十分简单，全剧共分三场，前后两场描写古代小亚细亚弗里吉安牧民安闲自在的田园生活，达夫尼斯与克洛哀的爱情，当中插入海盗抢走克洛哀的骚动场面，最后则是达夫尼斯同克洛哀的美满结

合以及人们对保护牧民的伟大神明——潘的赞颂，全剧以节庆欢乐的辉煌场面作为结束。舞剧《第二组曲》取材于第三场的音乐，这首作品流传极广，成为二十世纪公认的著名作品之一，音乐院校学生都应该有所了解。

《第二组曲》包括“黎明”、“哑剧”和“群舞”三个场面，不间断连续演奏。配合音乐的进行，拉威尔在总谱上标有如下一些文字说明：“四周一片寂静，只听见从悬崖上滴落的露珠的涓涓声响。达夫尼斯依然横躺在山林水泽的仙女们的洞口。天渐渐亮了。可以听到小鸟的歌唱。远处牧人赶着畜群走过。在舞台深处还有另一个牧人走过。一群牧民进来，他们在寻找达夫尼斯和克洛哀。他们看到达夫尼斯，便把他唤醒。达夫尼斯用焦虑不安的眼神找寻着克洛哀。克洛哀终于出现了，她被牧民们团团围住。牧民们互相拥抱。达夫尼斯为克洛哀戴上花冠。他的梦是带预言性的幻象：这显然是潘出力相助。老牧人拉姆蒙解释说：如果是潘神救了克洛哀，那是为了纪念山林水泽女神西冷克丝，潘神曾是很爱这位女神的。达夫尼斯和克洛哀以哑剧的方式模仿潘与西冷克丝的艳遇。克洛哀扮演在草原上流浪的年轻的山林水泽女神。达夫尼斯、也就是潘神出现了，并向她表白了自己的爱情。山林水泽女神拒绝他。潘神变得更加恳切了。她隐没在芦苇丛中。他很失望，拔了几根芦苇杆，做成一根笛子，吹出一支阴郁的曲调。克洛哀重又出现，她跟着笛子的旋律翩翩起舞。这舞蹈越来越活跃，终于，在一个狂热的旋转中，克洛哀投入达夫尼斯的怀抱。他在山林水泽女神的祭坛前祭献两只羔羊，发誓忠心不渝。有一群年轻姑娘走进，她们扮成酒神的女祭司，手里摇着铃鼓。达夫尼斯和克洛哀温情地搂抱在一起。一群年轻人拥上舞台。欢乐的喧闹。群舞。”

舞剧的这段内容，在音乐中运用管弦乐音响、鲜明的旋律与和声色彩等手法，富于诗意地准确加以体现。从山上滴下由露珠汇成的涓涓水流和弥漫着朝雾的晨景，用木管乐器（长笛与单簧管互相衔接）窃窃私语般的音调、钢片琴和两架竖琴（滑奏）的快速乐句、法国号轻微的持续和弦以及低音弦乐器上勉强能听出的半音阶音型来表

达，小鸟的啁啾则用短笛和三个独奏小提琴的泛音来模仿。而在这背景上，从乐队的深处（低音提琴、大管和低音单簧管）轻声传出一支纯朴而富有表情的主题，这是“黎明”一段音乐中宽广而流畅的基本旋律，但是它的完整的形貌只是在稍后才由单簧管和中提琴奏出：



这支曲调具有巴斯克民歌的特点，为了描绘日出的音乐画面，拉威尔在这支旋律不断反复的基础上，第一次采用了他后来用于《波莱罗舞曲》中的发展原则。具体地说，基本主题在这里从一个乐器转到另一个乐器，随着音响的逐渐增强，音域也逐步拓宽，从低音区逐渐升向高音区，进入弦乐器和高音木管乐器的声部，最后响彻整个乐队——天完全亮了，大地沐浴着初升的太阳的金色光辉之中；同时也象征着达夫尼斯与克洛哀重逢的喜悦，以及光明、爱情与欢乐的胜利。在这音色、力度和音型的自由变化和发展中，还有许多细节描写。首先是牧人们的活动：在短笛声部有一个相当突出的乐句，那是在远处赶着畜群走过的第一个牧人，后来这乐句改由小单簧管奏出，表示在舞台深处还有另一个牧人走过。接着，当基本主题转由小提琴陈述时，合唱的歌声进来了（没有歌词），这原是在舞剧开始处的一个主导动机，它结合着铜管乐器（长号、大号和小号）平静的和弦，用以伴随牧民们找寻并唤醒达夫尼斯的舞台动作：



随后，达夫尼斯惊愕的神情用一些短促而断续的音型来表现，而当达夫尼斯终于看到克洛哀在牧民中时，象征达夫尼斯与克洛哀的

爱情主题便出现了：



为了说明达夫尼斯得以同克洛哀重逢是由于神力的安排，拉威尔让潘神的四音动机第一次在这里露面，这个动机在后面的"哑剧"中还可以看到：



"黎明"一段音乐经过两次起伏最后导入辉煌的高潮之后，力度立即消退，并即转入组曲的第二段——"哑剧"。现在，双簧管上起起落落的音型同潘神的动机交织呈现，这是老牧人开始讲述牧神的恋爱故事。拉威尔在这里用同一个主题来描述扮演潘与西冷克丝的达夫尼斯与克洛哀——首先出现的是克洛哀的主题，用双簧管和英国管典雅的三重奏来陈述，具有牧歌的风味：



紧接着，主题转由第一小提琴奏出时，它扩展了音程，变成潘表达爱情的主题，带有苦苦央求的神情。这里还穿插进新的乐句（双簧管和单簧管）和瞬间的休止以表示波折——西冷克丝拒绝潘的爱情，音乐的描写篇幅虽短，但很耐人寻味。接下便是有名的"潘笛"出现了：

例276



这是一长段华彩性长笛独奏的旋律，用古代和东方的调式写成；开始时速度很慢，后来逐渐转为戏谑地卖弄风情的活跃舞蹈，变成一个独特的爱情场面。最后，克洛哀完全忘了自己是在扮演西冷克丝，在急剧旋转的舞蹈动作中投入达夫尼斯的怀抱，然后爱情主题的主导动机又由中音长笛轻声奏出，音乐极为温柔。"哑剧"一段的小结尾由象征两对情人爱情胜利的和弦进行、小提琴独奏的简短的爱情场面以及爱情的盟誓（借用舞剧第一场的主导动机、即在"黎明"中的合唱主题）组成。但这一旋律余音未尽，铃鼓的声音立即闯入，扮成女祭司的姑娘们随着音乐的飞快进行拥上前来，这是最后一段"群舞"的开始。现在，节拍明显转换（5/4拍子），它那连续的三连音组成了15/8的节拍，使人想到刚健有力的舞蹈动作，音乐极富动力。达夫尼斯在爱情主题的主导动机短暂插入时，为克洛哀戴上花冠。接着出现一个新的短小乐句，酷似里姆斯基-柯萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》中僧人讲述公主同魔鬼苦斗故事时出现的动机，它在这里虽只出现两次（单簧管和中提琴，然后是长笛和小提琴），但立即掀起一个小高潮，充满着欢乐的喧闹声：

例277



紧接着，一个半音下行乐句的小过渡便把音乐带入酒神祭的群舞场面。这个场面大体上又可以分成三小段：开头，小单簧管的大段独奏，为平行三和弦乐句的喧闹进行增添了不少动力——这单簧管的独奏乐句，只有开头的动机同组曲最初的主题相近，实际上是由一

系列乐句组成的，它引入乐队全奏的新主题，很象合唱的回声，用以模仿在这一群舞中合唱的欢呼声。高潮过后，传出四个小号的辉煌号声，它以逐渐轻弱的半音下行过渡到当中一段。现在又可以看到克洛哀的简短动机不断反复呈现，然后是达夫尼斯的情敌——赶牛人多尔孔的动机，他似乎完全忘记了先前同达夫尼斯为克洛哀而进行过的舞蹈较量，兴高采烈地同其他的人们一起跳舞。不过，如果听者并不熟悉整部舞剧音乐的话，这些动机却不会唤起任何音乐上的暗示或联想，因为它只是在整个舞蹈的进行中穿插浮现的个别新乐句而已：



群舞的旋风经过一系列有趣的移调之后，音乐的进行转为3/4拍子。这时爱情的主题最后一次由铜管乐器和中提琴奏出，它在木管乐器高音区的活跃音型烘托之下，宣告了爱情的力量对任何挫折的胜利。"群舞"的最后一段，或者说"尾声"，用小鼓轻声的节奏导入。现在，重又回到5/4节拍，在群舞开始前只是短暂出现的那个新乐句，在这里发挥了最大的威力，随后加入的合唱则大力渲染酒神祭的欢乐呼喊。这段合唱在舞剧中非常重要，它顿时活跃了剧情的气氛，只是在组曲中却常被删去，因为它非常难唱——在舞剧演出时，合唱队放在舞台后面，歌声从远处传来，要求并不严格，而在音乐会舞台上演出，要真正唱好它却很不容易。这段合唱纯粹是色彩性的效果，乐队是很难代替的。在这最后一段音乐中，节拍从5/4压缩为3/4和2/4，情绪虽有起伏，但一次次推向更高的高潮，平行和弦的半音进行的密度极为饱满，最后全曲在满溢着象太阳一般耀眼的光辉中结束。

《鹅妈妈》组曲

1908年，拉威尔先后写出两套钢琴组曲——《夜的幻影》和《鹅妈妈》，这两套组曲的内容虽然都是幻想性的，但又有明显的差异：前者

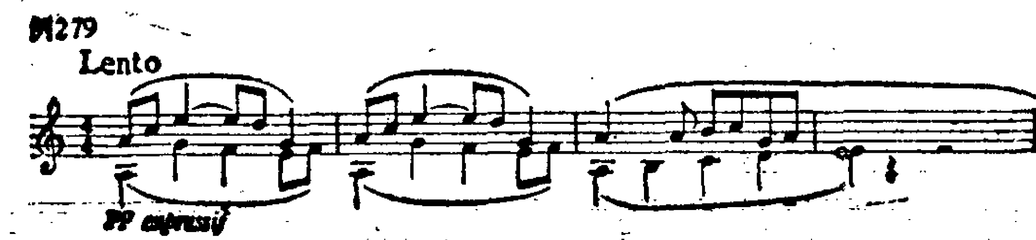
根据法国早期浪漫派作家贝特朗(A.Bertrand)的诗篇塑造出具有强烈浪漫主义色彩的阴暗形象，而后者则主要根据十七世纪法国诗人查理·贝洛(C.Perrault,1628—1703)的民间故事集描绘出充满诗意的童话世界；前者同作者早几年写出的《镜子》一样以色彩为中心，后者则明显侧重于旋律。贝洛的故事集《鹅妈妈的故事》又名《寓有道德教训的昔日故事》，其中通过鹅妈妈讲故事的方式引出了经编者整理的、包括"睡美人"、"灰姑娘"、"小红帽"、"蓝胡子"、"小拇指"、"美女与野兽"、"穿靴子的猫"在内的许多举世闻名的古老童话。拉威尔根据故事集中的几则故事写出的这套组曲，原是为他的一位波兰出生的老朋友戈台伯斯基的两个小孩——咪咪和让而写的，作者说："我想在这些乐曲中再现童年的诗意，因此很自然地我把它写得文体简明、笔法洗炼。"的确，在这套组曲中并没有光彩夺目的乐句或令人头晕目眩的进行，也没有复杂的和弦堆积与豪华表现。为了便于作者的"小朋友们"得以首次当众演奏这组"童话"音乐，这些乐曲的织体清晰、透明，演奏起来也不困难，但是其中生动的想象和无尽的新意，典雅的画面和朴实的叙述，复杂的和声语言和精细入微的色调变化，不但在儿童听众中、而且在成人听众中也唤起了十分强烈的反应。为此，拉威尔在1912年应巴黎艺术剧院之约写作舞剧时，便在这套钢琴组曲的基础上补写了前奏曲和其他一些乐曲，组成一部同名独幕舞剧(或称《弗洛利娜之梦》)，而现在广为流传的管弦乐组曲，虽是出自舞剧，但它实际上是把原来的钢琴组曲加以配器而成的。

《鹅妈妈》组曲中的五首乐曲，都带有小标题，其中的"瓷偶女皇蕾德隆娜"一曲，以达乌诺阿夫人(Mme d' Aulnoy)的童话"小绿蛇"为蓝本。

1."森林中睡美人的帕凡舞曲"

贝洛故事集中的《睡美人》故事，描述七位仙女应邀参加一位公主的受洗日宴会，受到了很大的礼遇，七仙女中的六位仙女都对公主表示最良好的祝愿。但是还有一位老仙女没有接到邀请，她非常恼

怒，径自来到宴会上，预言公主将被纺锤碰伤致死。这时，七仙女中的第七位仙女出来缓解老仙女的符咒，把公主之死修改为长睡一百年，还要借助王子的一吻才能醒转。结果，仙女使宫廷的人们全都入睡，并用密林和荆棘把这宫堡团团封紧。拉威尔的舞剧从公主弗洛利娜（柴科夫斯基的舞剧《睡美人》中的公主叫阿芙洛拉）在花园中的戏游场面开始，突然间她碰上躲在角落里化装成老太婆的老仙女手中的纺锤，就此长眠不醒；老太婆的尖叫打破了舞剧开始时的安然局面，众宫女全都跑集拢来，围在睡美人的床边跳着古西班牙的这一帕凡舞。这首舞曲可以说是截至当时为止篇幅最短的一首管弦乐曲，一共只有二十小节，它的速度缓慢，但是其中描绘的音乐形象却留给人们深刻的印象，是组曲中最迷人的篇页之一。它的旋律是法国民间音调同法西边界巴斯克族音调的结合，除了三个半音进行之外，几乎都是自然音进行，有五声音阶的倾向，它那柔顺而倦慵的旋律具有摇篮曲的特点：



这支小调旋律在管乐器声部传递，有时同法国号的对位旋律相交织，而加弱音器的弦乐器和竖琴则一直以其轻柔的拨奏为之相伴。音乐充满温柔的诗意，又略带忧郁之感。

拉威尔在这套组曲中基本上应用双管乐队编制，但铜管乐器组只用两个法国号，而且作用也很有限，此外还加用木琴、钟琴、钢片琴和竖琴等乐器，所有这些，同乐曲所要求的精细色调是相一致的。这首乐曲同《为已故小公主而写的帕凡舞曲》虽属同一体裁，但毫无共通之处，一点也没有雷同的感觉。

2．“小拇指”

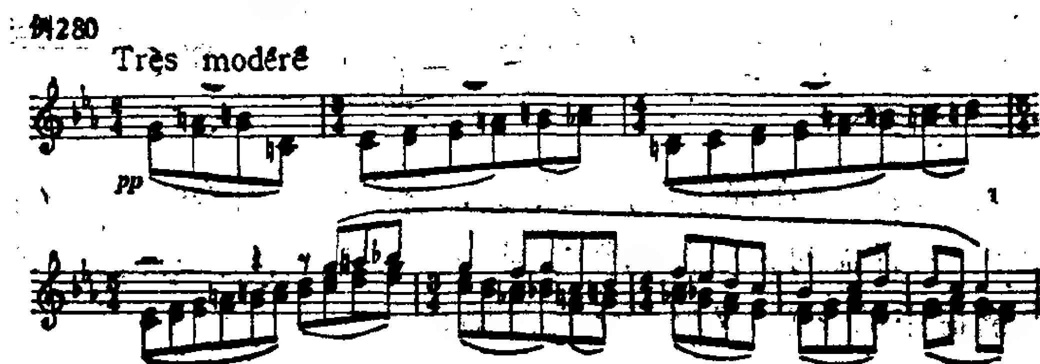
组曲的当中三首乐曲，都是描写睡美人在睡梦中看到的种种奇

幻景象。作者在这些乐曲的总谱上各摘引一段故事情节，用文字提示音乐所要表达的中心内容。

"他相信把面包屑撒在走过的路上，可以很容易找到回家的路；但是使他十分吃惊的是，竟然连一颗面包屑也找不到，原来鸟儿飞来把所有的全吃光了。"

"小拇指"(Petit Poucet或Hop o' my Thumb)常用以作为小矮人或侏儒的绰号；在贝洛故事集中是指一个穷樵夫的第七个儿子。由于养不活一大群孩子，老樵夫把他们带到树林里想把他们丢弃，小拇指预先得知父亲的决定，他在口袋里装满小石子一路留下记号，终于帮助兄弟们回到了家。可是第二次他一路撒下的是面包屑，从而迷失了回家的路，不过最后依靠小拇指的机智，他们的双亲却得以过着富裕的生活。在这首乐曲中，作者用第一和第二小提琴上下往复的三度进行乐句，以描绘林间曲折小径的背景，这同时又好象是孩子们进进退退在寻找回家的路似的。其中不断在变换的节拍(2/4—3/4—4/4—5/4)，以及在此背景上出现的双簧管旋律，则传达出这些迷路的弃儿的疲乏、疑虑和惊慌的神情：

例280



这支旋律的发展有时带有多利安调式色彩（升高第六级音的小调式），有时是自然小调，而有时又因拥有较多的变化音而改变形貌。这旋律在双簧管和英国管上传递，其间曾经出现过一个小高潮，而三度进行则几乎自始至终连绵不断，说明小拇指一直在找寻踪迹。突然出现鸟的唧唧叫声(独奏小提琴、短笛和长笛)，他们看到的只是吃掉面包屑的那些鸟儿。后来，乐曲的基本旋律移在短笛和独奏小提琴上重现——把短笛作为如此富有表情的乐器使用，这在交响音

乐史上可说是第一次。最后，乐曲在节拍变换的过程中逐渐消失在密林深处。

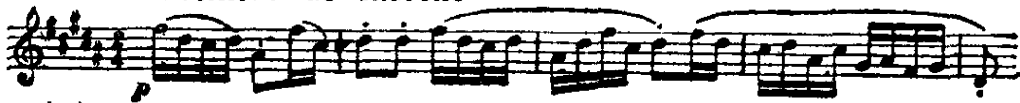
短短的六页总谱，描绘出的却是如此迷人的诗意世界！

3.“瓷偶女皇蕾德隆娜”

“她脱衣入浴。即时那些大大小小的瓷偶全都开始唱歌、奏乐：双颈诗琴用胡桃壳做成，古提琴则用杏壳，因为这些乐器必须同他们的身材相适应。”

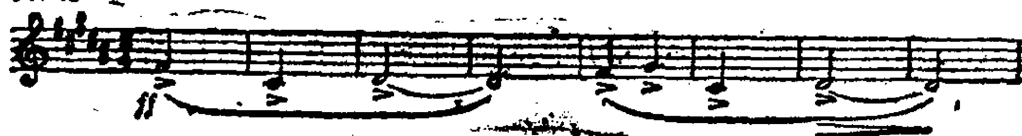
如果说拉威尔把他的睡美人带到西班牙的话，那么，这一回他却循着童话的指引来到十八世纪的东方——西方人心目中神秘的中国；这里的瓷偶能歌善舞，到处充满叮叮噹噹的美妙乐声。童话中的丑姑娘按故事的叙述原是美丽的公主，而小绿蛇则是英俊的王子，他们都是魔法的牺牲品。拉威尔按他自己的理解来描写东方：他选用所谓“古典”的#F大调调性，以便只用黑键演奏中国的五声音阶旋律以再现这幻想性的玩偶王国：

例281



这里用中庸速度来演奏相当活跃的旋律。拉威尔依然把这一主题交给短笛演奏，但它完全不同于前一首乐曲；为了强调音乐的幻想色彩，作者还为这几乎没有停歇的旋律进行安排一个类似进行曲的前引，用以充作音乐进行的背景。接着，当旋律相继由双簧管和英国管奏出时，音乐显得比前更为娇媚，乐曲的这第一大段最后结合进木琴和钢片琴用“敲击”式的音响掀起高潮，并直接转入对比性的中段。这时，在新主题的旋律延长音中，不时插进大锣的一击以渲染异国的情调，这主题先由木管乐器齐奏奏出，音响庄严肃穆；这里的管乐器合奏与锣声效果，显然是对中国乐队的模仿：

例282



但是当这一主题改由单簧管和钢片琴（都在低音区）进行卡农式复奏时，气氛便转和缓，然后长笛用非常自由而别致的乐句又把音乐引入基本主题的再现。最后一段几乎按原样重复第一段的音乐，只是在开始时，基本主题改由钢片琴奏出；末了，全曲用四个有力的和弦作为结束。

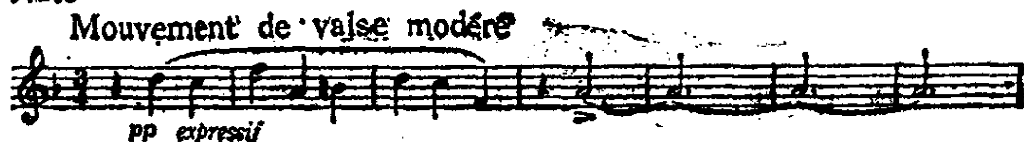
4.“美女与野兽的对话”

“当我想到你心地善良时，我就觉得你并不是那样丑陋。”……“啊！美女啊！不错，我的心地善良，可是我是一只野兽。”……“很多男人比你更象野兽。”“如果我有灵智，为了感谢你，我要大大地夸奖你，但是我只不过是一只野兽。”……“美女啊，你愿做我的妻子吗？”……“不，野兽。”……

“既然我有幸能再见到你，我愿欣然死去。”……“不，我亲爱的野兽，你不能死：你将活着成为我的丈夫！”……野兽不见了，在美女面前出现的是一位王子，他比爱神更加英俊，王子感谢爱神解除了魔法。

这一首乐曲准确地阐释了总谱上转引博蒙夫人（Mme Leprince de Beaumont）叙述的这一大段故事内容：作者用一长段慢速度圆舞曲的优雅旋律，来描绘在花园里游玩的美女的温柔和美貌，这美女主题在竖琴与弦乐器轻淡的伴随下用单簧管独奏加以陈述：

例283



美女主题的安详显示最后平静地结束在属和弦上。稍一停顿，

从低音大管的低音区传出一个怪异的乐句，它在开始时按半音下行，然后还向下作一个七度跳越（减八度音程），这是野兽形象的写照：



这两个对比性形象准确分明，一个纯朴、简洁，一个低沉、和声复杂。随后，两个主题合在一起进行对话，音乐随着对话的内容而变化，既有叹息的音调，也有热切的恳求；美女的主题有时转由长笛或双簧管奏出，而野兽的主题则始终罕有地合适的由低音大管来表达，但它有时还得到低音弦乐器的支持。音乐的转折发生在另一次小停顿之后——竖琴的滑奏表示魔法解除了，野兽变成王子，这时野兽的主题改由独奏小提琴在高音区以泛音奏出，美女（短笛和竖琴）和王子（大提琴）的主题和谐地结合在一起，音乐光彩焕发。

5．“仙境般的花园”

在舞剧中这是当王子出现时的一段配乐，王子在仙境般的花园中吻了睡美人，万物即时苏醒。这段音乐的语言格外简洁，整首乐曲几乎全在自然音列中进行。乐曲从弦乐合奏开始，它的节奏使人想起古老的萨拉班达舞曲，这是王子到来之前象仙境一般安谧的花园的写照，一切似乎都在睡梦之中，它同时也显示了作者的格外富于诗意的心境：



睡美人的苏醒用独奏小提琴（在高音区）和钢片琴奏出的一个新

主题来表现，这时音乐暂时转入e小调，特别柔媚动人，但不多久又回到原来的C大调，并一直把那明朗、欢愉的气氛保持到结束。最后，音乐再现舞剧序奏中三重三和弦的平行进行的素材，钢片琴和竖琴滑奏形成的钟声效果，使这段充满幸福与欢乐气氛的尾声增添不少光辉和神采。

《西班牙》狂想曲

《西班牙》狂想曲是拉威尔的第一部引起广大听众和音乐评论界注意的管弦乐作品，在1907年间写出，1908年首演时曾掀起一场小风波。

拉威尔是一位西班牙血统的法国作曲家，他曾多次讲过，西班牙是他的第二祖国，他还特别喜欢回忆和叙述童年时代在母亲常唱的巴斯克歌曲的温柔歌声中入睡的情景，他说："对我们巴斯克人说来，歌曲和舞蹈也就是面包和美梦。"西班牙的题材贯串着拉威尔一生的创作历程：早在 1895 年，他已根据安达卢西亚的节奏和音调，写出一首出色的《哈巴涅拉舞曲》(两架钢琴演奏曲)；除了以西班牙或西班牙的舞曲作为标题的乐曲外，他的钢琴与声乐作品，也时常采用西班牙的题材。拉威尔写西班牙，几乎从不引用西班牙的民间旋律，但是西班牙的无法代替的色彩、西班牙花园的芳香以及西班牙民间舞蹈的律动，却跃然呈现在他的有关西班牙题材的作品之中。西班牙著名作曲家、拉威尔的好友德·法雅第一次听到用两架钢琴演奏《西班牙》狂想曲时，就曾为这首作品在自由运用西班牙的节奏、调式和旋律装饰等方面而形成的西班牙特点而感到十分惊讶和叹服。

《西班牙》狂想曲实际上是一套组曲，共由四首乐曲组成，其中第一和第二首乐曲不间断连续演奏(拉威尔只是在 1924 年写作《茨冈》时，才真正采用歌曲与舞曲性狂想曲的传统形式)。《西班牙》狂想曲从充满倦意的"夜的前奏曲"开始，最后以表现火热的感情和纯朴的欢乐的舞蹈性"市集"作为结束，而在当中则插进两首西班牙生活中最流行的舞曲——"马拉加舞曲"和"哈巴涅拉舞曲"。这几首乐曲通

过一个主导动机加以统一，这主导动机由下行的四音音列组成，贯串着整个作品，只是“哈巴涅拉舞曲”除外。原来拉威尔的这套组曲只包括三首乐曲，都用近关系的a小调和C大调写成，至于“哈巴涅拉舞曲”，如上所述，则是作者在1895年间为两架钢琴演奏而写的，但是它的特点和民族色彩却同《狂想曲》中的其他三首乐曲极相吻合，因此拉威尔终于把它用以作为“组曲”的第三段。这首舞曲虽然缺少主题上的联系，但是它那新的调性——#f小调，却同“市集”的中段遥相呼应。

（一）“夜的前奏曲”

这是一首以持续反复的四音动机为基础写成的别具一格的夜曲，这主导动机（有时简化为三个音）在小提琴、中提琴和大提琴的各个音区、在木管乐器、法国号和钢片琴上始终不断地反复着，并同3/4拍子的基本节拍构成一种交错节奏。而在这背景上则可看到个别音调或简短动机呈现——这是西班牙民间音乐的歌曲与舞曲样式的概括，它有时是忧郁的冥想性主题，带有几乎觉察不出的“东方”色彩，先由两个单簧管相隔八度奏出：



而有时则完全是典型的西班牙旋律进行，象这样的旋律模式，我们在作者的《西班牙时钟》中、在德彪西的《格拉那达之夜》和其他作品中都常可看到：



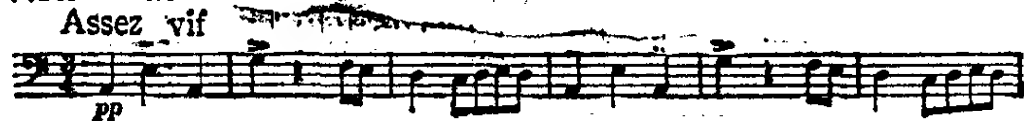
乐曲当中两次出现过华彩乐句，第一次用两个单簧管独奏，第二次则改用两个大管，并同分成四个声部的小提琴的泛音式琶音音型和高音区颤奏相结合，这些乐句以其阿拉伯式花纹，增强了乐曲所要体现的那充满温柔和倦意的南国之夜的神秘气氛。不难看到，在这首乐曲中有着很多印象派的音画手法：作者似乎有意避免音色的混合而偏重于纯净的乐队色彩，因此广泛运用个别乐器的独奏。正如与拉威尔同时代的一位评论家所说，“每一位乐队演奏者在拉威尔看来又都是一位独奏者”。由于许多独奏乐器往往突出首位，从而使整个乐队的色彩显得非常柔和、清朗而透明。

（二）“马拉加舞曲”

在拉威尔的音乐中，节奏具有举足轻重的作用，这种节奏威力在这首马拉加舞曲的开头立即可以感觉得到——它一下子便把前一首乐曲的幻想气氛一扫而尽。

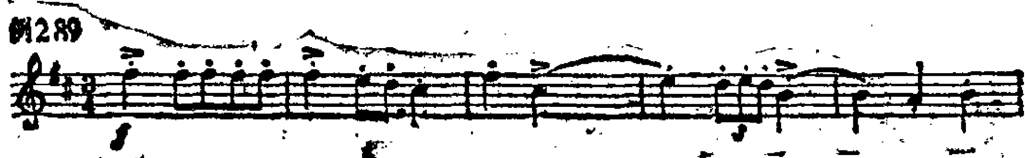
马拉加舞曲是西班牙南部一种很有力的凡旦戈舞曲，常带有即兴性的歌唱；在这里，这首马拉加舞曲保持着典型的舞曲形式，例如其中三拍子的活跃进行、伴奏中富有特点的节奏以及三小节成一单元的结构等。但是这却不是一般的生活舞曲。乐曲开始时的一大段音乐，基本上并不具有真正的旋律，它只是局限于背景因素的发展：

例288



作者把马拉加舞曲的这个三小节的舞蹈性动机，放在低音提琴隆隆作响的低音区，因而带有一种神秘和警觉的意味，而在这多次反复的音型之上的乐队变奏（木管乐器上几近于滑奏的流畅音阶和其他一些简短旋律），则又显得十分轻快，几乎带有虚幻的色彩。但是随后出现一个带有朗诵调特点的舞蹈旋律，它两次闯入广泛发展的伴奏织体，以其忽而象针刺般尖锐的活跃音调（小号）、忽而又变成倦慵、典雅而徐缓的进行（小提琴），一时打断了音乐的快速而激奋的活

动：



不过，音乐的速度随即转快，主题从b小调移入#g小调，显得比前更加有力。值得注意的是，这主题只由属和弦构成，这似乎是西班牙舞蹈音乐的富有特点的手法之一。乐曲的中段出现英国管的独奏乐句，这是一种热烈的冥想性独白，情绪有点抑郁，同前一段活跃激烈的进行适成尖锐的对比：



英国管的简短叙述才刚开始，前一首“夜曲”的四音动机便蓦地出现，并立即把音乐带入最后一段。现在，英国管的旋律被长笛和单簧管半音下行的急速乐句所取代，马拉加舞曲的固定动机在低音弦乐器中又隐约可闻，最后音乐在十分轻柔的气氛中淡然消逝。

（三）“哈巴涅拉舞曲”

“哈巴涅拉”源出于古巴，意即带有歌唱的慢速度哈瓦那舞曲，在西班牙十分盛行。为了强调乐曲的民族特点，拉威尔用两种节奏型（ ）以统御全曲，前者多半在旋律中出现，而后者则是典型的哈巴涅拉舞曲的节奏型 的一个变体，这两个节奏型同时出现时形成的交错节奏，特别富有效果。在和声方面，作者又几乎自始至终用#C音作为乐曲的固定低音（极少数小节用E音），并在这固定低音上营筑各种在功能方面不同于主导的#F大调调性的和弦。这里没有悠缓如歌的旋律，只是有时在木管乐器上出现简短的和弦乐句：

例291 Assez lento et d'un rythme las



有时在弦乐器声部(两个小提琴和一个中提琴的独奏)出现西班牙的旋律断片并立即消失：

例292



但是这后一个旋律的节奏型后来在铃鼓的强调下一直延续到乐曲的结束。这首乐曲有着很多美妙的构想和独具匠心的神来之笔(例如乐曲结束时小号的大调和弦等)，补充了乐曲的色彩，音乐充满着倦慵和温柔之感。

(四)"市　集"

"市集"即"民间节日"，是一首西班牙舞曲风格的辉煌的管弦乐曲，情绪活跃，用民间音乐的节奏和旋律的模式写成，它那巨大的篇幅组成了民间节日市集上的喧闹、欢乐的生动画面。

这首乐曲从短笛在C大调的属音(G音)上编织的快捷音型开始。在这一背景上，有一个奇特而美丽的舞蹈性动机先由长笛奏出，少顷又转到单簧管声部，与此同时，好象作为这个动机的一种反响，从弦乐器低声部也两次出现某种不明显的神秘音响——这是节日的喧嚣声，但这时它只是从远处传来，一切还显得相当朦胧而柔和。

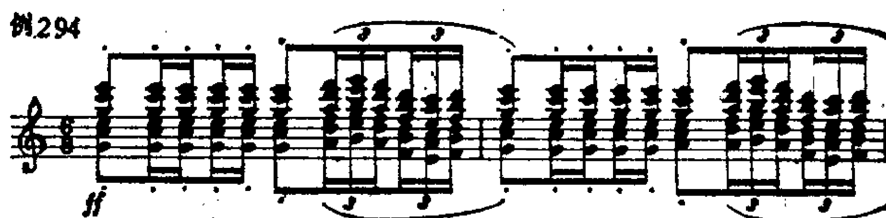
例293

Assez animé



逐渐地，市集的嘈杂声越来越近，可以听到一些旋律片断在小号、木管乐器、木琴或法国号上浮沉，它的调性在不断变换，最后汇合成乐队全奏的光辉夺目和生气勃勃的舞曲：

例294



一阵高潮过后，立即有一个西班牙民间音乐的动机呈现，这是拉威尔在这首狂想曲中引用的唯一的民间音乐主题，这个主题也曾被格林卡和李斯特引用进他们自己的“西班牙风格”作品之中：

例295



接下便是上述这些主题的变奏：小号奏出乐曲开始时长笛的旋律，法国号则加入西班牙民间音乐主题的合奏，从而又掀起了另一个高潮。然后，力度的急剧减退把音乐带入抒情的中段，现在又是英国管的长段独奏，它的旋律进行蹒蹒跚跚，自由自在，仿佛逸出确定的节奏之外，确实有狂想性独白的意味，只是在乐句的结束才重又保持原来的节奏统一。这段音乐的特点同“马拉加舞曲”的中段颇为近似，只是它更扩展，旋律还转由单簧管接奏：

例296



值得注意的是：伴随着英国管的独奏，大提琴的滑奏到处可见，

这几乎是拉威尔"发明"的一种手法，用在乐队轻奏时极有效果；由于这首乐曲的标题叫"市集"，因此这种效果常被解释为牛羊的叫声。随后，"夜曲"的一个主题及其四音动机几乎原封不动地重现，并把音乐过渡到最后一段——有所减缩地再现第一段的音乐素材。这里的舞曲全奏及其一系列变奏比前更为热烈，主题和动机的交织，节拍和调性的转换，为这节日的欢乐饰以彩虹般的全副色调，使音乐的结束显得格外辉煌。

《西班牙》狂想曲富于多方面的效果，节奏和配器的色彩变化繁多，同作者的《波莱罗舞曲》相比较，它需要更细心地反复听赏，才能更多地领略其中的旨趣。

音乐会狂想曲《茨冈》

《茨冈》是拉威尔唯一的小提琴与管弦乐队作品，完成于1924年。这首作品原先是为小提琴独奏和一种加用Lutheal的乐器伴奏而写的（Lutheal是钢琴的附属装置，通过它可以模仿管风琴的音响效果），但很快地作者又把原来的伴奏加以配器，因此，今天虽然有时可以听到用小提琴和钢琴演奏这首乐曲，但它的管弦乐版本却更广泛闻名。

拉威尔在二十年代对小提琴作品的创作特别有兴趣，他写过《小提琴与大提琴奏鸣曲》以纪念德彪西（1920—1922年），还有《致福莱的摇篮曲》（小提琴与钢琴，1922年）和《小提琴与钢琴奏鸣曲》（1923—1927年）等。他从维也纳和布达佩斯的旅行中所得印象、以匈牙利茨冈的民间音乐音调为基础写出的《茨冈》，也是为小提琴独奏而写的音乐会曲。拉威尔的《茨冈》所采用的小提琴技巧，虽然可以追溯到帕格尼尼（N.Paganini，1782—1840）和萨拉萨蒂，但实际上，这首作品应该说主要还是以李斯特的钢琴狂想曲为蓝本。这一点从作品的标题，从乐曲开始时的慢速度即兴华彩乐段，从主题在装饰变奏中的不断更新，以及力度始终不渝地进逼以导入急速、狂热的尾声等方面都可以看到。拉威尔把他的这首作品题献给匈牙利小提琴家达兰妮（Y.

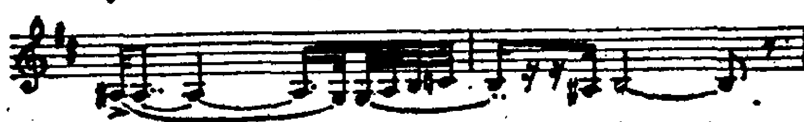
d' Aranyi)，并由她在伦敦首次演出。

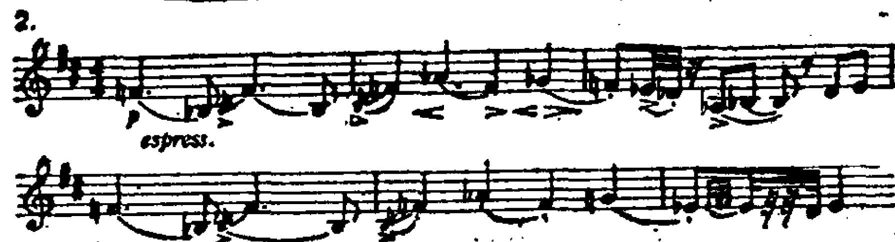
《茨冈》，用拉威尔自己的话说，乃是一首“匈牙利狂想曲风格的技巧性乐曲”，它的结构基本上以李斯特狂想曲的传统布局为依据。乐曲从一长段“引子”开始，这是小提琴的即兴独白，即美妙的华彩乐段，但它是整个乐曲的相当重要的组成部分。这引子的结构比较复杂，音乐的进行似乎历经这样三个阶段：起先是基本主题的陈述和发展，由独奏小提琴只在G弦上奏出。这里依序呈现两个主题，一个在b小调，另一个在♭b小调，后一个主题后来还成为《狂想曲》本身第一段的基础：

例297

1. Lento, quasi cadenza







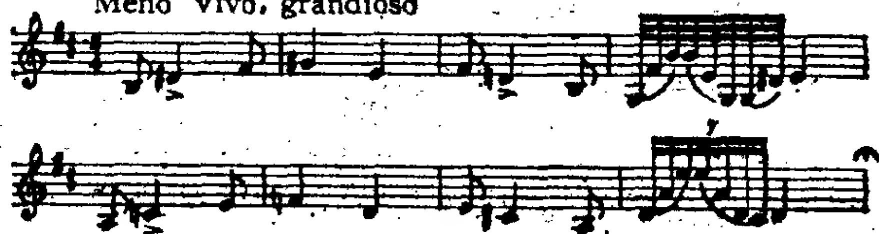
引子的当中一段从第一主题的八度陈述开始，这里已经不限于只用G弦，其中充满着情绪的出奇变换，似乎转瞬之间又把听者从戏剧性的激情带入模仿夜莺的歌唱(泛音)。引子的最后一段在性格上是前者的发展，但主题素材却是独立的；一个接着一个连续出现的乐句越来越加悲壮，不时还插进一些辉煌的经过句和光芒闪烁的泛音，整个说来，在这里音乐最具有即兴意味。然后，小提琴演奏能手好象不再沉溺于他那无尽的幻想似的，突然停留在C大和弦的颤音上——“茨冈”旋律的典型结尾——以结束这一大段引子。

现在，在这独奏小提琴的颤音背景上，竖琴模仿匈牙利一种民间乐器——洋琴的乐句加入进来了，它以无比清新的和声完成了从引子到狂想曲本身的过渡。这狂想曲本身在结构上基本上又可以分成

两大段，前一段是d小调，由主题及其六次变奏组成；这主题曾作为引子的第二主题先现过，兼具忧郁和热情的神态，但在这里它转入d小调，由独奏小提琴和单簧管接奏。它的第一次变奏有很多泛音装饰，显得较为复杂。第二次变奏改由双簧管演奏主题，而独奏小提琴则以拨奏的技巧性乐句相伴。第三变奏近似一种间奏，好象为了使小提琴演奏能手得有喘息的机会，现在由整个乐队的全奏来完成。第四变奏是主题的抒情性表述，一时暂入b小调，由独奏小提琴在钢片琴和小提琴柔和的伴奏背景上用泛音奏出。之后音乐突然重又热情奋发，主题在独奏小提琴上的最后两次变奏（回到d小调），一次是双音，另一次则用颤奏。随后，竖琴便以逐渐加快的滑奏不间断地把音乐带入狂想曲的后一个大调段落。

现在，音乐转入同名D大调，也就是引子的基本调性——b小调的平行大调，比前更有激情，这时出现的新主题具有健爽和欢乐的特点，它意外地逡巡于大调与小调之间。这支旋律的民族属性是不庸置疑的，有人认为这可能是拉威尔直接从人群中听来的，与拉威尔同时代的一位音乐评论家甚至据此认为“拉威尔的音乐比茨冈人的音乐还要茨冈化”。

例298



当乐队复奏这一新主题之后，一个小停顿，又是这一主题的一系列变奏。现在，音乐从中庸速度逐渐增快，伴奏中重现了“调音不准”的洋琴的效果，交织着欢乐与幽默的情调。经过几次变奏之后，拉威尔为独奏小提琴安排三小节休止，即时转入即兴式热烈激奋的尾声。这时，音乐的进行以小提琴独奏声部为主，它的调性频繁转换，力度愈益增强，后来，半音进行把急板的音乐带入远关系的#g小调，然后是一个四分休止符的停顿，调性明确的终止式和弦突然结束这首乐

曲。

拉威尔的《茨冈》狂想曲时常紧接在肖松的《音诗》之后演奏，这在如今的音乐会上几乎已经成为一种传统。

波莱罗舞曲

众所周知，拉威尔所有的作品几乎全都充溢着舞蹈的巨大力量，但是，这种舞蹈节奏的魅力在他的《波莱罗舞曲》中却表现得最鲜明和不可遏制。这首舞曲是在1928年春夏之间应舞蹈家伊达·鲁宾什坦之约而写的伴舞音乐，作者本来希望通过舞台布景、装置、服装和舞蹈以弥补音乐之不足，因为音乐方面缺少戏剧性的发展和节奏的多样变化。但是，这部作品第一次上演时，舞台上出现的却是一个肮脏的西班牙小酒店，当中是一只大圆桌，一个西班牙茨冈女郎就在桌上跳舞——她的舞蹈逐渐活跃了桌子四周的男人们的情绪，在这令人心荡神怡的音乐魔力的吸引下，舞台上所有的人们全都卷入这热情激昂的舞蹈之中，最后在狂热的气氛中结束。这头一次配合舞蹈的演出并不成功，但是连作者自己也没有想到，这首舞曲却很快地为全世界最广泛的听众所接受；它不但在音乐会上演奏，而且被改编成适于各种各样意想不到的乐器组合演奏的乐曲，甚至在街上行人的口哨声中也可以听到，拉威尔晚年(1935年)在西班牙和摩洛哥旅行时，在摩洛哥听到一个当地居民唱着这首舞曲的旋律，他顿时感动得掉下了眼泪。

关于这首《波莱罗舞曲》的构思，作者在他的《自传》中曾经这样写道："这是一首慢速度舞曲，它的旋律、和声与节奏始终如一，而用小鼓节奏接连不断地给以强调。一个因素的多样变化促成了管弦乐队的渐强(crescendo)。"为了实现力度在固定节奏的基础上从它的最微细的出发点不停顿地逐渐成长和发展为最庄严而强烈的音响，作者在这里让乐曲的其他因素全都服从于这一总的任务，因此，乐曲的结构格外单纯、清晰，最易于为听者所理解和接受。但是显而易见，拉威尔在他的这段描述中并没有提到"波莱罗"一词，看来，

这首乐曲的标题只是名义上的、即用以作为芭蕾舞的一个简单的标题而已，因为乐曲的结构、旋律、节奏和速度，都同西班牙民间舞曲——"波莱罗舞曲"相去甚远。

在拉威尔的这首《波莱罗舞曲》中，最突出的首先是它的节奏：这是长两小节的一个固定节奏型，后一小节只是前一小节的变体：

例299



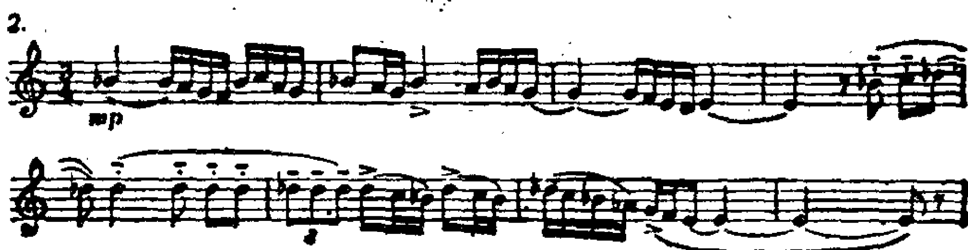
这就是贯串着这首长达十四至十七分钟的乐曲的富有特点的节奏型，它那在后来被称为"纠缠不清的节奏"(l' obsession d' un rythme)一开始便由小鼓击出，除了这小鼓始终不断地击奏之外，还有长笛、大管、法国号、小号、双簧管、单簧管以及各种弦乐器等，每在不演奏旋律的当儿便都在G音上参与加强这个节奏。至于乐曲的速度，拉威尔虽然标明为"波莱罗舞曲速度"，但很明显，它比一般的民间波莱罗舞曲要慢得多，因为波莱罗舞曲总是情绪十分欢愉、精神非常抖擞的。在速度方面还有另一个特点：作者要求自始至终保持不变，不能随意加快或减慢(Rubato)；拉威尔亲自指挥这部作品时是这样，他对其他指挥的要求也是这样。在乐曲的旋律方面：这里有两个不断反复的主题，全都气息宽广，结构方整，每一个主题都由两个乐句组成，都由十六小节。这两个主题的外貌彼此相近，都同固定的伴奏型构成交错节奏，但在很多方面二者又很不相同：前者完全是C大调的自然音进行，没有任何变化音穿插，只限于在九度音程的范围之内活动，情绪比较明朗、乐观；而后一个在调性方面则稍许复杂一些，它那时常出现的变化音组成的调式结构，同西班牙一种古老的旋律型——"深沉歌唱"(Canto jondo)较为近似。旋律中的#D音同伴奏中的本位D音同时出现，造成一定的矛盾，旋律的进行带有在属和弦上活动的明显倾向，更接近于f小调的调性，而不是C大调，给人的感觉是带点悲戚、愁郁，有如一种爱情的痛苦似的；

例300

1. Tempo di Bolero, moderato assai



2.



这首乐曲近似分节歌的结构，两个旋律俱各按原样反复五次，只是在最后一次才有所变化（包括旋律）——类此同一主题成对反复的结构，在民间音乐中是常可见到的。但是在这不间断的反复中，由于配器的作用，笔法、力度和色彩都随时在更新，焕发着万花筒般变化万端的光华。整个乐曲的进程和主题在各种乐器上的交替，可以列表说明如下：

A　长笛
A　单簧管
B　大管
B　小单簧管

A　抒情双簧管
A　小号和长笛
B　中音萨克管
B　小高音萨克管（句末换高音萨克管）

A　法国号、钢片琴、短笛和第二长笛
A　两个单簧管、双簧管、抒情双簧管和英国管
B　长号
B　短笛、长笛、双簧管、英国管、单簧管和中音萨克管

A 短笛、长笛、双簧管、单簧管和第一小提琴

A 短笛、长笛、双簧管、英国管、单簧管、中音萨克管和小提琴

B 短笛、长笛、双簧管、英国管、小号(句末换法国号)和小提琴、短笛、长笛、双簧管、英国管、单簧管、长号、小高音萨克管、小提琴、中提琴和大提琴

B

A 短笛、长笛、三个小号、小高音和中音萨克管、第一小提琴

B 短笛、长笛、四个小号、长号、小高音和中音萨克管、第一小提琴

不难看到,乐曲的两个主题(A和B)到最后一次陈述时自身都不作反复,而且,第二主题还从原来的十六小节扩充为二十四小节,即引入八小节第一主题的变形,然后用六小节的尾声以结束全曲。还有,在乐曲开始时另有四小节的节奏性引子——这就是这首舞曲的清晰、鲜明的整个轮廓。此外,除了第二主题最后一次出现时临时扩充的八小节明显转入E大调之外,全曲基本上都可以纳入C大调的明确调性之中,因为乐曲的第二主题虽有偏离C大调的倾向,但是固定节奏型上的G音和基础低音恒久不变,给人的感觉还是统一的。

《波莱罗舞曲》是拉威尔的最后一首交响乐曲,它比作者在此之前写作的《达夫尼斯与克洛哀》第二组曲和舞蹈诗《圆舞曲》都更完美而准确地解决了发展力度和配器色彩的这一重大课题。《波莱罗舞曲》的绚烂夺目的色彩及其辉煌的写作技巧,留给听者深刻的印象,苏联著名作曲家普罗科菲耶夫就曾把这首作品誉为“作曲技巧的奇迹”。

拉威尔把他的这首《波莱罗舞曲》题献给著名舞蹈家伊达·鲁宾什坦。

为已故小公主而写的帕凡舞曲

拉威尔在1899年间写出的这首舞曲,是使他在巴黎一举成名的

第一首作品，原为钢琴独奏曲。作品问世后几乎所有的法国钢琴家都把它列入自己的上演曲目，很多音乐爱好者也是从这首舞曲入门开始接触拉威尔的作品的。1910年，拉威尔又把这首舞曲改配为管弦乐曲，但它不如原来的钢琴曲出名，再说，尽管这首乐曲流传颇广，但它的篇幅过于简短，毕竟难于排入拉威尔的重要作品之列。

帕凡舞曲原是十六世纪西班牙一种用于葬礼行列的古老舞曲，据考证，当人们围着摆放在祭坛前的棺材时，或者当大主教宣讲"荣耀归神"而由童声歌队跳舞时，都可以听到这种舞曲。拉威尔可能是在他母亲叙述的有关西班牙教堂古老习俗故事的影响之下写作这首舞曲的，不过音乐的内容同乐曲标题中的"已故小公主"却没有什么联系，拉威尔说，他选用这个标题是在做文字游戏，即因其"小公主"(infante)同"已故"(defunte)二词在法文中字形与读音都较相似而已，音乐本身是抒情而明朗的，它并不产生葬礼的联想。

这首乐曲的结构接近于回旋曲，用自然小调写成。它的基本主题宽广、流畅，先由法国号奏出，在原来钢琴曲上的顿音，象是在模仿十四至十七世纪流行的诗琴效果，音乐充满一种柔情、倦意和庄严的神情：

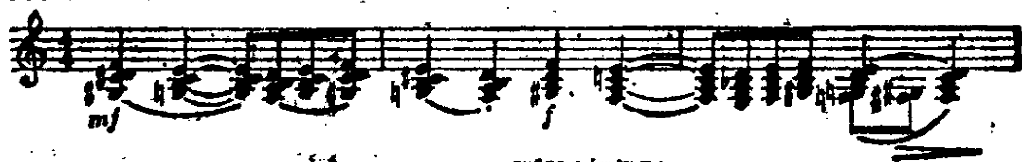
例301



这主题的第二次呈现移高八度，改由长笛、双簧管和单簧管奏出，比前还要宽广；主题的最后一次陈述除长笛和双簧管外，小提琴也参与演奏，而竖琴则用十六分音符的音型模仿诗琴的弹奏作为陪衬。穿插在乐曲主题的三次进行之间的两个插句，也各有特点，第一次插入的乐句先升入高音区，是双簧管和大管的独奏，用持续低音陪衬，结尾处可以看到印象派音乐两种相反的极端表现：简洁的笔法，

全是自然音的结构，平行五度和八度进行，十三和弦与九和弦的独立活动，以及清新的和声终止式等。

例302



乐曲中的第二个插句篇幅较长，并曾在属十三和弦上形成高潮。拉威尔的这首舞曲采用双管编制，其中铜管乐器组只用两个法国号，另加一架竖琴，它的音响近似室内乐效果；由于这里规定使用G调法国号，因此，如用一般的F调变音装置法国号演奏，会增加不少困难。这首舞曲初演后，拉威尔对作品的价值却持怀疑态度，他说："这首舞曲的不足之处是显而易见的：一是夏布里埃的影响，还有，结构也颇简陋。"拉威尔的这句话，可能是指这首作品缺少作者其他作品中常有的那种讥讽和怀疑的内容，但是它却以作者所怀有的青年人的真诚和无羁的叙述而引人入胜。

舞蹈诗《圆舞曲》

在拉威尔的后期作品中，他的创作构思虽然非常精致，时而还极为复杂，但总是象古典作品那样清晰，形式全都符合于严格的内在格律，他的《小提琴与钢琴奏鸣曲》、舞蹈诗《圆舞曲》、交响《波莱罗舞曲》和两首钢琴协奏曲都是这样。

《圆舞曲》在1906年便已开始构思，作者且已为写出的部分草稿取名为《维也纳》；但是，现今这首作品所含有的内容，看来却是作者在经历过战争的悲剧和精神的危机之后才产生出来的。战争结束后，拉威尔为失眠所苦，健康受到严重损害，有一段时间常常不知道该写什么才好。1919年冬天，他终于着手重新改写他的旧作《维也纳》，并把它改名为《圆舞曲》。这首乐曲起先是用两架钢琴演奏的音乐会曲，后来作者应俄罗斯舞剧团佳季列夫（С.П.Дягилев，1872—1929）之约，把这首钢琴曲用作舞蹈音乐改配为管弦乐曲，但作品完成后佳季

列夫却以不适合舞剧演出为理由没有采用，这首作品就此一直以舞蹈诗的方式在音乐会上演奏。关于作品的内容，拉威尔在他的自传体笔记中曾经说过："我构思这首《圆舞曲》，是对维也纳圆舞曲的一种颂赞，这维也纳圆舞曲在我心目中是同幻想与宿命的急剧转换的感觉混合在一起的。"对此，作者在总谱扉页上还用下面一段话进一步加以阐明：

"透过翻滚的云彩隐约可以看到跳着圆舞的一对对舞伴。逐渐地云层消散了：我们看清楚这是挤满着跳舞的人群的一间巨大厅堂Ⓐ。

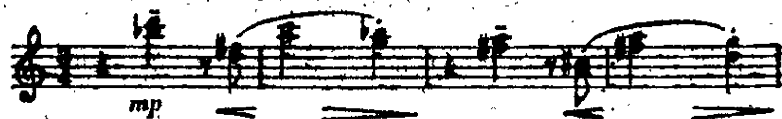
舞台上变得越来越明亮，在*ff*Ⓑ处放射出非常耀眼的光芒。

1855年左右的皇家宫廷。"

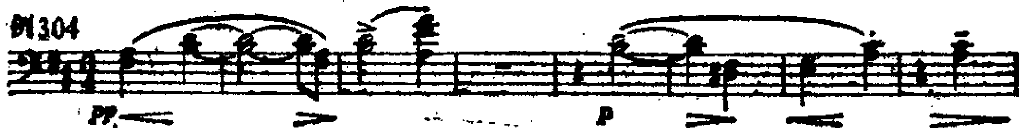
拉威尔虽然把他的这首作品内容所涉及的年代设置在第二法兰西帝国拿破仑三世执政的这一过去的历史时期，但很多评论家都认为，作品扉页的这一说明，也象作者后来写出的《波莱罗舞曲》的标题那样，在很大程度上是象征性的，这一首悲剧性作品所反映的，应该说主要是作者所处时代的现实、即从上一世纪七十年代开始一直震荡着欧洲社会基础的一系列现实事件，包括第一次世界大战期间资产阶级社会大动乱的那种惊慌失措和神经过敏的气氛。拉威尔的一位朋友形容这首舞曲是"在火山上跳舞"，还有人认为它反映了"作者不安地感受到的历史的呼吸"，都是不无道理的。

拉威尔对圆舞曲这种体裁早有兴趣，战前他已写过钢琴组曲《华贵多情的圆舞曲》。但是，这首新圆舞曲篇幅较前扩展（长755小节），情绪也饱满得多，其中圆舞曲节奏的辉煌发展同紧张的戏剧性的结合，也比作者的其他管弦乐作品更为宏伟。这首圆舞曲保持了维也纳圆舞曲的典型乐句和周期性结构，但它实际上是以近似回旋曲的形式写成的交响乐曲，大致可以分成两个不间断的段落：前半段包括一个较长的引子和一连串圆舞曲旋律，后半段则是引子的简短再现和前半段素材的发展，然后进入尾声；前半段是众多主题的呈示，后半段则是主题的更为复杂的结合。乐曲开始时，从乐队的深处——低音提琴传出一阵阵不明确的轰隆响声，创造出一种阴暗、不安和颤栗的气氛，而在这带弱音器的颤奏背景上，好象从密云的空

隙逐渐萌生出圆舞曲的节奏和暗示主题的断片（起先在大管上），形成一种长时间有所期待的感觉。这引子部分主要由下例的短小动机构成，它在属调和声上进行着移调的变化，先在G大调，然后进入A大调，当它终于转入D大调，也就是总谱说明中所指的[A]处，弦乐器上轰隆隆的颤奏已经消散，音乐比前明朗得多，按原来构想舞台上应该可以看清楚是一间巨大的厅堂了。



随后，先前只是在个别乐器上浮现的动机，现在，在弦乐器和木管乐器轮流提供的摇摆音型背景上，以主题的完整形貌一次次在大管和中提琴上反复出现；在芭蕾舞台上，这时透过纱幕看到的舞厅和舞蹈动作，也逐渐明朗化了：



而当小提琴进入，并以新的乐句把音乐逐渐推向高潮时，乐队全奏的最强音响（*ff*），即总谱扉页说明的[B]处，便以耀眼的光辉结束这一长段引子。接下是七段圆舞曲旋律的逐一呈示：首先依然在D大调中，双簧管轻声奏出的第一段奇妙的旋律，带有拉威尔爱用的醒目的七度进行（减八度），这一段音乐获得相当宽广的发展：



第二段圆舞曲转♭B大调，它似乎用群舞以代替前者的小组舞蹈，这支旋律之豪华，令人感到这宫廷舞会实在过于富丽堂皇：

例306



第三段圆舞曲转入♭E大调，它象前一段那样历时很短，旋律在弦乐器的半音进行乐句背景上由小提琴只用G弦奏出，这一抒情段落非常富于表情：

例307



第四段在F大调，开始时是双簧管奏出的娇媚旋律，伴奏则完全是维也纳圆舞曲的直接模仿。但是它的后半部分则又为轰隆作响的群舞形象所代替，它的节奏型和喧闹的乐句也接踵而至。第五段由木管乐器的大段半音下行乐句和持续低音A音引入D大调（但当中一度移入F大调），这里出现的旋律，最明显地把听者带入约翰·施特劳斯圆舞曲的气氛；主题由大提琴和单簧管以三度进行的方式陈述，音乐典雅而优美，体现出宫廷舞会所特有的那种上流社会气派，完全不同于拉威尔的冶艳和精致：

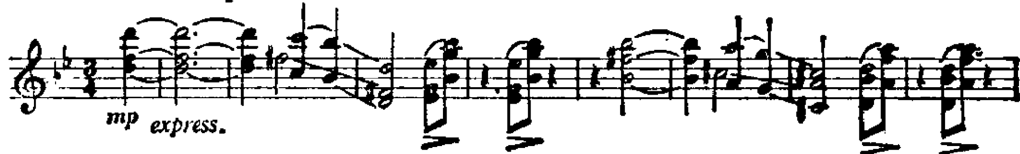
例308



第六段（♭B大调）出现一支富有魅力的旋律，先是大提琴和两个中提琴的独奏（后来用小提琴），这里可以看作是美女形象的写照，但它的美同前一主题一样比较肤浅。这时单簧管和低音单簧管轮流用一些分解和弦的音型伴随着它，而当这一主题移高一个小三度转入♭D大调时，则用作者偏爱的滑奏相伴——这滑奏在原来的钢琴曲版本中是在白键上非常自由地轻声刮奏，而在乐队曲中则是在弦乐器的一根弦上的神秘滑动，非常富于效果。这主题的反复发展，使音乐

越来越热情奋发：

例309



最后一段在A大调，美女的形象不见了，似乎出现一些油嘴滑舌的轻佻女郎；她们喋喋不休的喧哗和嬉笑，同竖琴的滑奏混合一起，舞台上五光十色，热闹非凡。但是，忽然仿佛帷幕重又闭上，大厅烛光全灭，乐曲开始时那朦胧的背景又重现了——这是乐曲后半部分的开始。音乐从这里出现转折，自此之后虽然没有出现新的旋律，但是先前那些主题完全改变了原来的形貌，有些柔美的抒情旋律变得非常宏伟、高昂，不同的主题在进行复杂的轮换、对置和交织，就象电影镜头那样变化万千，音乐的发展越来越戏剧性。在这里，引子的短小动机起着相当重要的作用，成为联系各个不同主题和段落的纽带。音乐的进行不断地加快，力度的起伏也层出不穷。最后在尾声（Assez animé）中，乐曲开始时的主题变形反复出现三次，每次移高一个大三度，之后，音乐的力度继续增长，简直达到狂热化的程度，即华丽的高潮。但是进行还在加快，一切全同乐队的颤奏交融一起，最后象《达夫尼斯与克洛哀》结尾处那样，几声尖刺的和弦打断了急剧的旋转，从而结束这首乐曲。

拉威尔的《圆舞曲》相当难于演奏，因为其中有很多音区，例如低音提琴的特别深沉的音响，都难于掌握，因此在音乐会上很少能听到它。然而《圆舞曲》却是拉威尔的重要作品之一，作品在1920年12月间在巴黎的交响音乐会上的首次演出，受到了听众的狂热欢迎，虽说听众并非都能立即理解它，评论家也还没有对它做出应有的评价。

G大调钢琴协奏曲

1930—1931年间，拉威尔几乎同时写出他的两首钢琴协奏曲

——G大调和D大调：前者早在1928年便已开始构思，在1932年1月在巴黎首次演出，题献法国著名女钢琴家玛格丽特·隆(Marguerite Long,1874—1966)；后者在1930年应在第一次世界大战中失去右臂的奥地利著名钢琴家维特根什坦(P.Wittgenstein,1887—1961)之约而写，它比第一首早两个月在维也纳首演。拉威尔的这两首作品非常广泛地揭示了作者的创作个性，但是二者无论在情绪内容或在技术手法与风格方面却很不相同：前者充满明亮的阳光和真诚的乐观精神，具有民间音乐的风味，结构上倾向于古典的笔法，后者却那样神秘朦胧，象是作者深刻的悲剧性独白，明显具有浪漫主义和印象主义的特征；前者的光辉耀眼的形貌带给听者更多的安宁，而后者则展示了人世间的苦难深渊，以其"断肠的痛苦"而令听者震惊。作者在对英国《每日电讯》报记者讲述他平行地创作这两首内容如此相反的协奏曲的"有趣经历"时，曾进一步阐述这两首作品的特点：

"第一首是最名副其实的协奏曲。它以莫扎特和圣-桑的协奏曲的特点写成。真的，这首协奏曲的音乐可能是欢愉而辉煌的，它并不追求特别的深度和戏剧性效果。……开头，我把这首作品取名为《嬉游曲》。但是后来，我觉得这是多余的，因为'协奏曲'的名称已经足以说明这音乐的特点。从某些角度着眼，这首协奏曲同我的《小提琴奏鸣曲》有点相似，其中也有某些爵士音乐的因素，但用得很有分寸。……"

《G大调钢琴协奏曲》采用传统的三乐章结构，乐队编制较小(双管)，带有室内乐的风格特点。第一乐章基本上袭用奏鸣曲形式写成，它的基本节奏型据说是拉威尔在旅途中从火车车轮的响声中得来的，但是在旋律素材方面，却是一种独特的混合物。乐章从响鞭有力的一击开始，短笛立即奏出一支富于巴斯克音乐风味的热情奋激的旋律，这时，小鼓持续的轻弱滚击、大提琴的颤奏和独奏钢琴别致的分解和弦乐句都紧紧地伴随着它：

例310



乐章的这第一主题，原是作者早在1913年构思过但没有写成功的《巴斯克音乐主题钢琴与乐队幻想曲》的素材，很象是从民间游艺音乐改编过来的；听这样的音乐，不由得使人想起比捷的《阿莱城姑娘》中的一些舞蹈场面，也好象舞台上的帷幕一下子拉开，那乡村市集的喧闹景象蓦然出现在听者面前，盛装的村民配合着乐师从肩鼓打出的激越节奏旋转狂舞一般。不过，在这里主要是这支朴实的旋律使人联想到民间的舞蹈活动，而独奏钢琴的乐句与弦乐器的拨奏和弦，却不能说是民间的，但这些非常不协和的色彩背景并不破坏原来的调性。随后，这主题转由小号复奏，音响变得越加明亮，同时又为这巴斯克乡间节日漫无节制的欢乐增添一种奇幻的色泽。可是这个喧闹的场面很快地缓和下来了，连接段的过渡性主题（在独奏钢琴上）出现了异国的情调，它那没精打采的进行使这舞蹈顿时变得懒洋洋的——这是b小调上如歌的自然音进行，但是由于同时出现a和#a音、即小调上自然与和声的导音这极不协和的效果，又使主题显得更多样化——象这样的效果在《波莱罗舞曲》中也可以看到。紧接着在管乐器上不停地传递的一个短小的五音动机，则特别明显地带有作者所说的"适度"的爵士音乐的印记，它预示了乐章第二主题的特殊节奏，在发展部中还将发挥更大的作用：



乐章的第二主题在E大调，它朴素、抒情，旋律宽广而富于魅力，先由独奏钢琴奏出。这个主题也含有巴斯克民间音乐的音调，但

隐约又可感到其中存在的爵士音乐因素；当主题转由大管在很高的音区加以复奏时，效果则象是萨克管一般。拉威尔在这首协奏曲中描绘的一系列音乐画面，类似法国画家亨利·马蒂斯(Henri Matisse, 1869—1955)纯线纯色的幻想作品；在对民间生活印象的再创造和现实概括中，作者有时似乎纯粹沉溺于音响效果，好象特别偏爱和醉心于某些特殊音色结合的技巧性游戏、多调性和声的冶艳积层、以及切分的节奏，从而使力度在这首作品中突出首位。同作者的《钢琴三重奏》相比较，这首协奏曲已经不是纯巴斯克式的山区大自然生活的纯朴画面，它更"现代化"一些，其中可以感到一些新的情调和新的生活特征，包括对外表华饰的僻好和时髦的影响等等，可以说这正是这一乐章的特点所在——古老协奏曲的室内乐式同全新手法的结合。

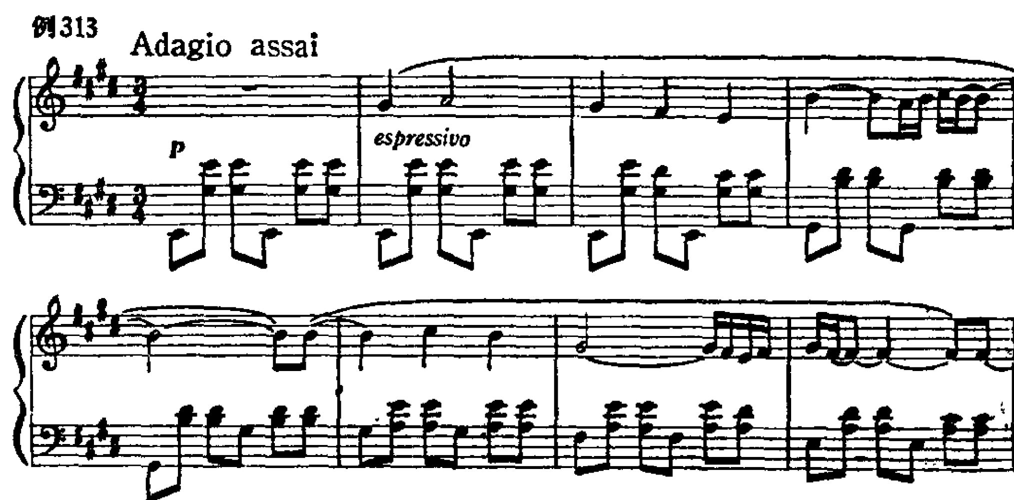
例312



乐章的发展部很短，但非常有力，它以钢琴狂暴的爵士节奏型为基础，确实象是站在列车窗口观看飞奔而过的一座座桥梁和车站似的，其中钢琴着力强调的"敲击式"音响、弦乐器拨奏的闪烁光点比比皆是，连接段的五音动机也时可看到——一句话，一切全都卷入这狂烈的旋风之中。不多久，音乐的进行突然中断，钢琴独奏的华彩乐句引出乐章诸主题的再现：起先是第一主题的光辉呈示，在连接段的两个乐句之间还可听到穿插进来的竖琴华彩乐句，这时连接段主题由竖琴以泛音的方式奏出，它的滑奏有如撩动一湖水波似的，随后当这一主题改由法国号在很高的音区奏出时，木管乐器轻淡的半音进行乐句给予陪衬，也很有效果。至于第二主题，现在它转回G 大调，构成了钢琴的华彩乐段——一种相当扩展的独白，它那较前减慢的速度、长时间持续不断的颤音、以及左手伴奏中的波浪音型，都十分突出，而当乐队进入后，它的音响越发增强、响亮，成为最足以作为第一

乐章的表征的概括性形象。最后，在尾声中，又出现列车车轮的第二次急速飞奔，乐队同独奏钢琴一起把乐章带入狂热的结束。

由于拉威尔的《第二钢琴协奏曲》的钢琴独奏声部只用左手演奏和常常被称为“左手协奏曲”，因此，拉威尔曾把他的这首《第一钢琴协奏曲》戏称为“右手协奏曲”。的确，我们看第二乐章开始时钢琴的大段独奏，其中音调多样的漫长旋律，全是由右手悠闲自在地织绣出来的，而左手只是提供一种持续不变的和弦伴奏贯串整个乐章——这多么类似莫扎特协奏曲的手法：



乐章这一悠缓的咏叹调主题带有“新古典主义风格”的明显印记：它的连绵不断的自然音结构、几乎完全占优势的E大调音列、十分简单的节奏和实在起码的笔法，全然符合印象派之后音乐艺术的这位代表人物的艺术探索。这支旋律的写作费了拉威尔很大的功夫，他曾对玛格丽特·隆说过：“我是两小节、两小节地把它写出来的。”拉威尔以其杰出的才能把这一素材编织成气息如此宽广的旋律，演奏者却几乎觉察不出作者耗费的巨大心血；只是左手的伴奏音型节拍虽是3/4拍子，却有6/8拍子的效果，它同旋律之间构成的交错节拍，倒是需要演奏者去琢磨和妥善处理的。总的说来，这一段音乐的悠然倾诉极富诗意，它展示出明朗而崇高的情绪，或者说美满的南国画面。乐章中段是一系列有趣的模进和移调变化，最后一段主题在英国管上变奏重现，钢琴则以水晶般明净地撒下的乐句或音阶为之装饰。乐章在一种安宁的气氛中悄然结束。

最后乐章象是一首充满欢乐与热情的托卡塔曲，含有的爵士音乐因素也较明显，相对地说，音乐主题的作用就较不突出，但是乐章的奏鸣曲形式结构还是清晰可辨的。乐章从小鼓的滚击和鞭打似的几声和弦开始，然后一个个新的乐段便象电影镜头一样相继呈示。乐章的基本主题是独奏钢琴两手的交错“敲击”，全是平行五度的连续进行：

例314



而在这主题所掀起的快速进行中，在小单簧管和短笛上相继出现一些呼啸而过的动机，它的“布鲁斯”特点又由长号的滑奏予以强调，这一动机同基本主题构成了多调的结合——基本主题在G大调和C大调，对位式的新动机在♭G大调和B大调。乐章的连接段是三和弦的平行进行，位于C大调，先由独奏钢琴奏出，然后转由弦乐器拨奏，接着木管乐器同独奏钢琴在第一主题的素材上的呼应中带出了乐章的第二主题，音乐转入E大调。现在出现的是铜管乐器（法国号——小号）戏谑的合奏音型，随后又由钢琴加以复述。

例315



乐章的发展部开始时是钢琴与弦乐器轮番交替的半音进行，然后是大管唠唠叨叨的大段独奏，这时连接段的主题在低音弦乐器

上同它进行对位的结合。接着钢琴进入，它以乐章的第一主题同其他大量动机在许多新调中进行着对位的交织，音区在逐渐扩展，音量在逐渐激增。音乐不间歇地转入再现部时，先可听到第一主题由第一小提琴奏出，呈示部中那种啸叫的音型现在移换在钢琴上。继连接段和第二主题的再现之后，有一小段新的抒情段落，形成钢琴和管乐器有趣的对答，接着便是乐曲的尾声——钢琴和管乐器的半音进行乐句好象引出一阵欢乐的笑声，然后，引子的那几个有力的和弦便麻利、迅捷地结束这首协奏曲。

最后乐章篇幅虽短，但有一定的技术难度，它象《波莱罗舞曲》那样，要求节奏象节拍机那样准确，同时又得给予演奏者充分的自由。在音乐会上演奏时，这个乐章几乎总是应听众要求重演一遍，玛格丽特·隆的演奏就是这样。

东欧交响音乐作品

肖　邦

(Frederic Chopin 1810—1849)



波兰作曲家弗列德里克·肖邦在1810年3月1日生于邻近华沙的热拉佐瓦-沃拉(Zelazowa Wola)的一个田庄里。父亲原是法国人，年轻时移居波兰，参加过波兰反抗异族侵略的起义，失败后一直从事教育工作；母亲出身于波兰贵族家庭。肖邦在钢琴演奏和作曲方面的高度才赋，从小便已显露出来：六岁起开始系统学习钢琴，七岁时发表他的第一首作品——《g小调波兰舞曲》（钢琴曲），八岁公开钢琴演奏。由于身体羸弱，肖邦到十三岁才进学校读书，但是在此之前，他在家里却毫不费力地学会各门课程，1826—1829年，他进华沙音乐学院攻读，毕业时他的平素不爱夸奖人的老师已破例称他为音乐的天才。

肖邦的母亲会弹钢琴，又爱唱波兰民歌，因此，肖邦自幼便从母亲那里获得了波兰民间音乐的深刻印象。在中学和音乐学院期间，他还时常利用假期到波兰的许多地区旅行，仔细观察农村生活的各方面活动，聚精会神倾听民间的曲调。在他家里许多文化界来客的生动谈话中，肖邦还接触到关于波兰的历史和文学艺术等方面的许多问题。就是这样，他从生活中亲自观察到的东西，远比他的老师教给他的来得多；他对波兰民间音乐的美质的深切体会，对他的祖国葆有的诗意之情，就是在这样的环境之下，年复一年地深深铭印在他的

意识之中的。1830年，由于国内政治局势动荡，肖邦听从他的老师和亲友的规劝，动身到国外旅行，争取在较为有利的条件下，用他的音乐为祖国服务，为祖国争得更大荣誉；但是这一去，正如他自己的悲惨预感那样，就此同他的祖国永诀了。

肖邦到维也纳后不久，便听到华沙为抗击帝俄统治的十一月起义的消息。但是维也纳当时的政治气氛对他十分不利，波兰人时时处于被排斥的境地。因此，他决定去巴黎或伦敦，当他在1831年9月途经斯图加特时，又听到华沙重又陷入俄国侵略军手里的噩耗，波兰革命失败断绝了他回国的通路，同月，肖邦到达巴黎后就此在那里定居下来。

在1830和1848年两次革命之间的巴黎，是当时西欧文明的中心，许多国家的进步知识分子所向往的"革命圣地"，它在文学艺术方面的发展相对地说也比其他欧洲城市更为蓬勃。肖邦来到巴黎时还是刚过二十岁的青年，但他的音乐演奏和教课活动很快给他打开了局面，获得了当时云集巴黎、包括李斯特和门德尔松在内的音乐家的好评。肖邦在巴黎从三十至四十年代规模宏大的音乐活动中，见识了意大利和法国歌剧的多种体裁，熟悉了意大利和法国具有高度技巧的声乐艺术，了解了当代钢琴艺术的全部成就。他同当时在巴黎的音乐家如李斯特、柏辽兹、贝里尼和梅叶贝尔、德国诗人海涅、法国画家德拉克罗瓦的关系密切，1834年同门德尔松等一起沿莱茵河区旅行演奏，到莱比锡又结识了舒曼——感受着文学艺术界进步人士的精神影响，使肖邦打开了眼界，对他的思想的成熟起着有益的作用。1838年，肖邦同法国女作家乔治-桑同居，在乔治-桑的文艺沙龙，他还接触到更多的文艺界著名人士；但是最使他神往的却是单独同波兰朋友在一起，特别是为波兰著名诗人密茨凯维支弹奏，因为在这时候，他好象置身于遥远的祖国，音乐唤起了他的生动回忆，复活了昔日生活的情景。早在1839年间，肖邦潜伏的肺病已开始恶化，到1847年，同乔治-桑的关系破裂，是给他的致命打击。在此之后便是他一生中最阴暗的日子，生活没有保障，1848年春虽然到过英国、受到欢迎，但是他在这时的精神状态，正如他的信上所说，已经"没有

任何感觉，只是拖着生活，耐心等待自己的终场”。同年11月，肖邦带着重病回到巴黎，到1849年10月17日终于在巴黎辞世。巴黎所有优秀的艺术家，都参加他的葬礼——用莫扎特的《安魂曲》和肖邦自己的《葬礼进行曲》送他下葬。根据肖邦生前的意愿，他的一颗忠于祖国的心脏被送回华沙，葬在一所教堂里。

肖邦的创作几乎全是钢琴曲。他选择同他的天分最相接近的这一领域，通过钢琴以表现思想感情达到如此的深度，他为钢琴这一乐器所创造的各种体裁又是如此之完美和丰富，所有这些都令人感到：局限于钢琴这一领域，好象並不是一种缺陷似的。肖邦的创作大体上可以用他离开祖国的那一年作为两大时期的分界。他在1830年之前的创作，已经可以看到同波兰民间音乐的直接联系，已经形成了他自己的创作风格，但也有因袭风靡一时的偏重技巧的传统写法，这在他的两首钢琴协奏曲和变奏曲中都有不同程度的反映。在1830年之后，肖邦的创作已完全成熟，他的爱国热忱，对祖国的思念，由于希望破灭而引起的沉痛情绪，在各类作品中都有不同程度的体现，但他的爱国思想在波兰舞曲和玛祖卡舞曲中表现得尤其突出。从1838年到1845年，是肖邦最丰产的年头，他的最重要的作品，如几首叙事曲和奏鸣曲，最优秀的波兰舞曲和玛祖卡舞曲等，都是在这段时间写出的。肖邦是他那个时代最先进的思想的代表和喉舌，他的音乐同波兰民族解放运动紧相联系，发挥着富于革命性的作用，因此曾被舒曼誉为“藏在花丛中的大炮”。

第一钢琴协奏曲(e小调)

(作品第11号)

肖邦为管弦乐队而写的作品不多，他的两首钢琴协奏曲(f小调和e小调)是他早年在这一领域的一次尝试。这两首协奏曲的写作时间十分接近，即同在出国前的一段时间写出，看来出国的准备也是主要的动力之一。《f小调协奏曲》在1829年间写出，编入作品第二十一号，当时作者才十九岁；1830年3月初演成功后肖邦续写的《e小

调协奏曲》，列作品第十一号，同年10月在作者离开祖国之前的告别音乐会上首演。由于《e小调钢琴协奏曲》的出版时间（1833年）比《f小调钢琴协奏曲》（1836年）早三年，故一般都把实际上晚一年写出的e小调的一首称为《第一钢琴协奏曲》。肖邦的协奏曲创作，似乎是想把贝多芬的精神带到协奏曲的殿堂里来，但是正如舒曼所说，他“不象这位伟大的天才——贝多芬那样善于指挥管弦乐队的大军，他所率领的只是一支小小的步兵队”；换句话说，肖邦袭用古典协奏曲的体裁，但是他却按自己的方式加以处理，他不套用独奏乐器同乐队竞奏的原则，而让钢琴起着主导的作用，着墨不多的乐队通常只是在和声上作为独奏声部的衬托而已。肖邦的这两首作品的钢琴声部都很美而有力，主题素材的安排也很有条理；但相对地说乐队部分却比较贫弱，因此，许多名家为这两首协奏曲重新配器的版本，在音乐会上也常可听到。

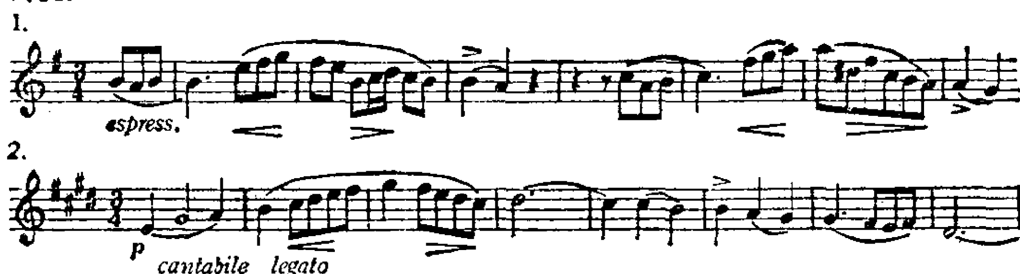
肖邦的两首协奏曲的风格并无多大区别，《e小调协奏曲》的基本内容同《f小调协奏曲》一样，也可以概括为爱情的叙述和对幸福的憧憬，但是e小调一首比后者更为成熟，技巧更华丽，效果也更完美，特别是它的第一乐章写得最为成功，音乐的形象鲜明、突出，富于色彩性的对比和交响性的动力发展。这一乐章采用古典协奏曲的双呈示部结构，乐章的庄严引子由乐队奏出，它给音乐带来一种戏剧性的气氛，在乐章中起着很重要的作用，在发展部和尾声中都可以看到它：

例316



乐章的两个主题都富于歌唱性，只是第一主题是粗线条的，饱满有力，但也带点悲诉的因素，它一开始便由第一小提琴奏出；第二主题比较明朗、温柔，改用同名大调陈述，这样的调性关系显然也是越出常规的：

例317



第二个呈示部开始时，钢琴独奏依然从引子主题进入。随后依序呈现的两个主题在节奏上稍有变化，第一主题还由一些宣叙的音调作为补充，然后用练习曲式音型构成的美妙长句以连接乐章的第二主题。总的说来，这两个主题的特点相近，同样富于鲜明的民族、民间色彩，交替着幻想的沉思和热烈的激情，但其中的第二主题显然更引人注意。乐章的发展部主要发展引子主题，充满毅力和生气，最后，有力的尾声也由引子主题构成。“耽于梦想、优雅、敏感、感情充沛、高尚”——舒曼为肖邦的协奏曲概括出的这些美质，在这一乐章中都有明显的体现。

《e小调钢琴协奏曲》首演时，在第一乐章之后曾经插入一首咏叹调（独唱与合唱）的演唱，这首声乐曲是当时的音乐会指挥写的，他想以此促使听者更能专心致志地听赏这首篇幅较长的协奏曲、即为第二乐章预先准备相应的情绪。关于第二乐章的内容，作者曾在给友人的信上这样说过：“这並不是强有力的，而是富于浪漫气息、优雅而伤感的，它意在唤起温柔的回忆，正如一个人在美妙的春日月夜，面对着宜人的景色，在他心中萌生的千百种美丽印象那样。”

第二乐章用同名大调写成，作者称它为“浪漫曲”。乐章开始时用弦乐器（加用弱音器）带有鼻音效果的银白色音响奏出的一小段引子，以奠立乐章总的气氛；紧接着出现的基本主题由钢琴奏出，情绪安详、平静，有如一首夜曲：

例318



乐章中段较有激动之情，但其织体同前一主题仍相近似：



这两个主题纯属肖邦式的各种纤秀的装饰发展，构成了一幅月夜大自然的色彩画面，其中树叶的簌簌声、流水的潺潺声和夜莺的啼啭均隐约可辨。最后，基本主题转在乐队上再现，钢琴则以剔透的和声华彩为之伴奏，但音乐依然保持原来的歌唱性特点。

最后乐章是由两个主题组成的回旋曲，由前一乐章不间断直接转入。同《f 小调协奏曲》一样，这首终曲描绘的也是民间的欢乐舞蹈场面，它的主题无疑是从民间曲调衍化出来的。乐章的第一主题采用波兰的克拉科维亚克舞曲的节奏，它的重音突出，旋律豪放，充满着勃勃生气和澎湃激情，最易令人想到民间狂欢的场面；第二主题同样雄浑有力，节奏明快，但它温暖、抒情，乐队活跃的伴奏还强调出它的俏皮的一面，从而有别于前一主题，总的形貌同《f 小调协奏曲》第一乐章的第一主题更相接近。



这两个主题的欢乐素质，结合着钢琴的华丽技巧，使这最后乐章具有节日欢腾的色调。这首协奏曲从首演以来，一直以其高度的诗意和乐观的情绪吸引住听者的注意，在世界优秀协奏曲作品中，它无疑占有一席重要地位。

第二钢琴协奏曲(f小调)

(作品第21号)

这首协奏曲，用作者的话说，是在他的“幸福的日子里”写成的。这时候肖邦对音乐学院学声乐的女同学康斯坦莎·格拉德科夫斯卡很有好感，但他羞于对她表白恋慕之情，只是把自己的这种纯朴的热情倾注在这首协奏曲之中。同《e小调协奏曲》相比较，由于《f小调协奏曲》是作者运用大型交响音乐体裁以进行创作的第一次尝试，其中不无尚欠熟练的痕迹，也不如前者那般华丽；但是在情绪的表达方面，它比前者却来得直接和纯真，也更富于浪漫主义的幻想情趣。这首协奏曲所表达的，全是青春的活力和对徒然的爱情的憧憬，这里还没有出现作者后期作品所特有的那种悲剧性的体验。为了避免三乐章协奏曲的单调和老套，初演时在第一和第二乐章之间曾插入一段法国号的嬉游性演奏。

第一乐章沿用古典协奏曲传统的双呈示部结构，但是乐队的第一次呈示比较简练，更多的装饰和发挥留给钢琴的第二次呈示。乐章一开始便由小提琴庄严地奏出第一主题，这是一支从容、悠扬的旋律，和声配置纯朴，焕发着青春的光辉，强调出生活的光明和美的一面，其崇高、优雅的意境令人神往，其中杂有的几分忧郁音调，纯属青年人浪漫主义的想象：



乐章的第二主题是肖邦最典型的优美动听的旋律之一，先由双簧管奏出，然后转由第一小提琴接奏。这个主题虽较明亮一些，但保持同样宁静的抒情色调和笔法，同前一主题並不形成对比：

例322

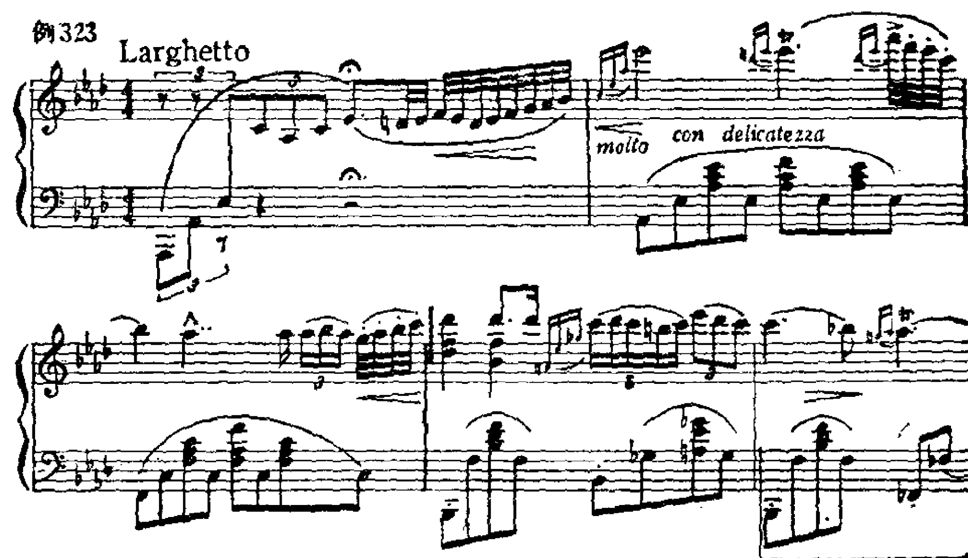


钢琴的第二个呈示部另由一小段引子引入。在这里，作者自由地发展和丰富乐章的基本主题，为它饰以各种具有独立意义的细小乐句。例如，紧接在第一主题之后出现的旋律片断，就略带忧郁之感，但这一点伤感之情立即为连接段爆发出的果断、刚毅的力量所取代，这练习曲式的活跃进行、新奇的织体和丰富的色彩，同乐章的两个主题在明朗愉快的总的情绪范围内相映成趣。此外，呈示部的结尾段也很突出，它的效果晶莹、灿烂，充满着勃勃生气；乐章发展部中第一主题的一些动机虽有长足的发展，但依然保持在全乐章中占主导地位的那种愉快情调。只是到乐章的再现部，音乐才比呈示部更加动力化，性格也有所不同；为了着重体现充沛的活力，第一主题只是稍稍露面，而结尾段的乐句却得到了充分的发挥，但整个乐章最后还是以第一主题的动机作为有力的结束。

如果说，肖邦的《e小调协奏曲》要算是第一乐章写得最出色的话，那么，在《f小调协奏曲》中则是第二和第三乐章更为完美，特别是它的第二乐章赢得了更多著名评论家的好评，例如李斯特就认为“整个乐章乃是完美的典范”。肖邦在这一乐章中倾注了他对康斯坦莎的恋情，他在给友人的信上曾经坦率地讲到，他在创作这小广板乐章时“心里是想着她的”，正因为这样，往往有人把这一乐章称为“康斯坦莎的音乐画像”。乐章的基本主题在弦乐器组与木管乐器组短短几小节的对答式引子之后，立即由钢琴奏出。这是渴望爱情的真诚表白，是内心的深情流露，它的旋律进行深具作者的风格特点，装饰发展的手法丰富多样：开阔的琶音乐句，常同音阶式进行(包括半音阶)或震奏(同音反复)相交替；旋律的别出心裁的装饰，往往接上流

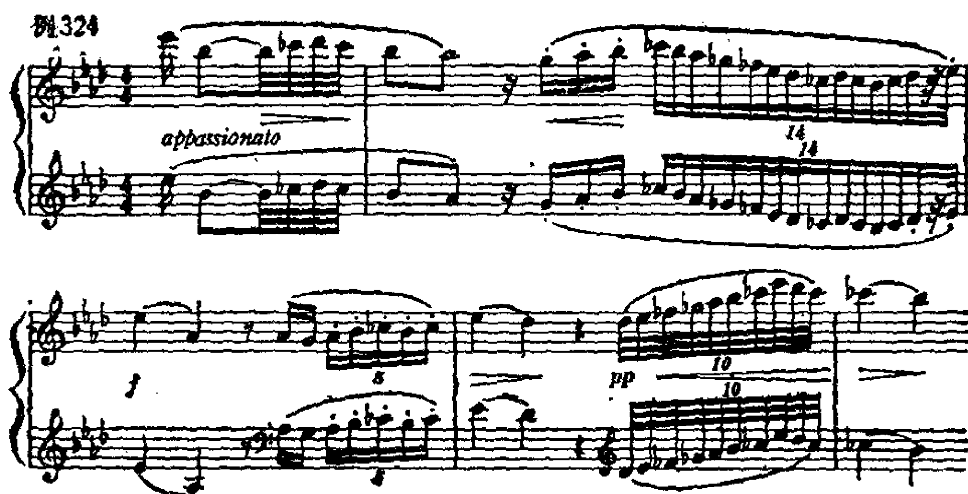
肠如歌的咏唱，所有这些都反映了作者在扩大表现手法方面的探求。

例323



乐章中段情绪出现转折，音乐从深情的幻想转为热血沸腾的激情。这时弦乐器组提供的震音背景，气氛多少有点神秘和紧张，而钢琴的一些宣叙调式乐句，则成为作者激越的恋情的奔泻，掀起一个情绪的高潮：

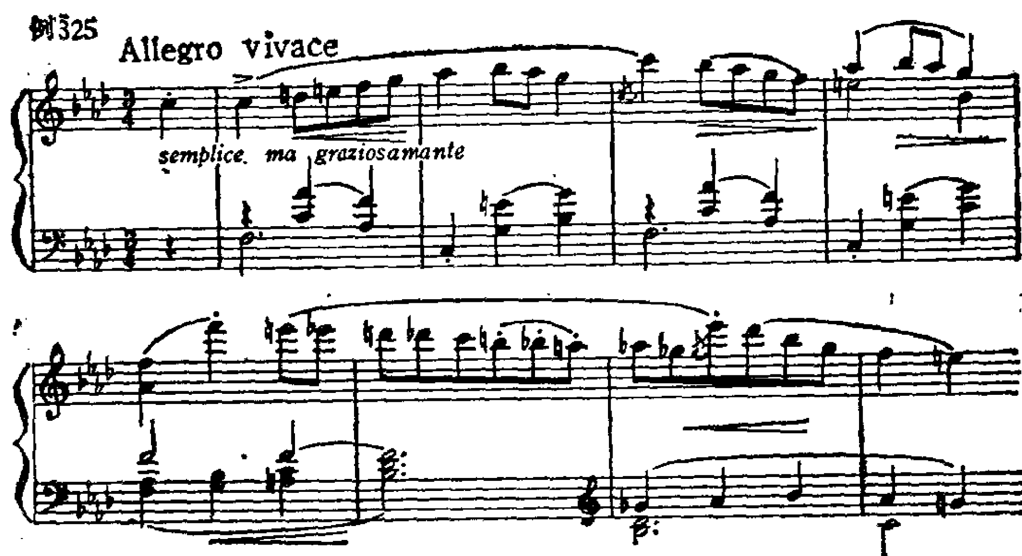
例324



高潮过后，乐章基本主题的重现恢复了原来的抒情诉述，最后，乐章以开始时的对答作为结束。篇幅不满一百小节的这短小乐章，可具有多大魅力呀！

舒曼在评论肖邦协奏曲的文章中，曾经谈到的关于肖邦早期作品深具的那些民族特点，在这首协奏曲的最后乐章中表现得最为明

显。现在，完全是节日舞蹈的场面，正如许多评论家经常指明的那样，在这里是玛祖卡舞曲的节奏占优势(特别是它的第二主题)。乐章开始时，钢琴立即奏出步调急速的第一主题，作者在这里特意标明的“纯朴但极优雅”的字样，同时也规定了整个乐章的总的特点：



这是一支圆舞曲风的美妙旋律，它所拥有的鲜明的舞蹈性特点是不会被误解的。这一主题的反复陈述导致一段乐队的全奏，它那音响强烈的效果，更加生动地衬托出前一主题的优雅和接踵而来的连接段三连音乐句的轻巧。然后，乐章的第二主题同样直接由钢琴奏出，这是真正热情焕发的玛祖卡舞曲旋律，听到其中坚实的顿脚声，很容易令人联想到舞蹈者的各种舞姿，这里描绘的生活风俗性画面，犹如亲眼可以看到似的：



乐章的发展段落主要成为疾速而优雅的三连音音型的广阔活动场所，但乐队猛烈的全奏也时可听到。至于主题的再现，同第一乐章的再现部一样，较之主题的呈示更为简练，但更富于动力。最后，一长段极为华丽的尾声由法国号的号召性独奏乐句引入，这里充满着蓬勃的活力和灿烂的光辉，它用生活的欢乐以结束这最后乐章和整个作品。

李 斯 特

(Franz Liszt* 1811—1886)



匈牙利作曲家、钢琴家、音乐评论家弗伦茨·李斯特，在1811年10月22日诞生在匈牙利公爵埃斯提哈齐的领地多波扬村。父亲在公爵家当管事，他非常爱好音乐，所以很早便已发现自己儿子罕有的音乐才赋。李斯特六岁时开始跟父亲学弹钢琴，三年后，他便在匈牙利许多城市公开演奏包括协奏曲在内的作品，或者根据所指定的主题即兴演奏。1821—1823年间，李斯特获得公爵等人的资助，到维也纳跟车尔尼学习钢琴，跟萨利耶里(A.Salieri,1750—1825)学习作曲。1823年间，贝多芬曾听过李斯特在维也纳举行的一场音乐会，他上台当众抱起李斯特并亲吻他——这件事成为李斯特终生难忘的美好记忆。

1823年年底，李斯特来到巴黎，一心想进巴黎音乐学院学习，可是当时学院不收外籍学生，而院长凯路比尼(L.Cherubini,1760—1842)虽是一位威望很高的作曲家，却没有胆识破例收取这样杰出的

---

* 匈牙利人名的名姓排列同我国一样，即姓在前、名在后；但西方提到匈牙利人名时，往往按照他们自己的习惯，把姓移在名之后。这里为了同西方的名姓排列相一致，匈牙利人名也按西方的一般惯例，把原来的"李斯特·弗伦茨"改为"弗伦茨·李斯特"；本书后面谈到的"贝拉·巴托克"也是这样。

人才。为此，李斯特只好私人向当地的学院教授和剧院指挥学习，从当时巴黎沸腾的文艺生活吸取养料。与此同时，他还苦攻文学、哲学和音乐评论，热心政治活动，並同进步艺术家相交往。结果是，他的文化素养完全受法国的思想所制约，他时常引证雨果的浪漫主义宣言书《〈克伦威尔〉序》中的话，也可以说明这一点。

李斯特到巴黎后不久，便开始他的旅行演奏生涯：1824—1827年间，他在法国和英国各地开演奏会，受到了热烈的欢迎；但是他的真正的"游历的岁月"，却是在三十至四十年代（到1847年为止），他遍游法、英、瑞士、德、意、俄等国，受到的接待盛况空前，也许只有帕格尼尼一人能够与之相比。在此期间，他除了演奏活动获得的巨大成就之外，创作方面也很富有成果——他写了不少钢琴作品和大量钢琴改编曲（包括贝多芬和柏辽兹的交响曲、罗西尼和贝里尼的歌剧等），大大地扩充了钢琴的应用范围和技术表现的可能性。

1848—1861年，李斯特迁居魏玛，担任魏玛歌剧院指挥，上演了格鲁克、莫扎特和贝多芬等大师在当时难得上演的一些古典歌剧，以及当代作曲家瓦格纳的歌剧。他组织和指挥的交响音乐会，除了大力介绍前辈作曲家的范作外，还广为宣传当代作曲家的新作。例如，他论述柏辽兹、肖邦、瓦格纳和威柏等作曲家的创作的文章，都很有价值。他的多方面活动，团结了许多著名的音乐家如封·彪罗等，形成了以他为中心的"魏玛乐派"，从组织"新魏玛协会"（1854年）、筹备莱比锡音乐节（1859年），直至在魏玛建立"全德音乐协会"（1861年），使小小的魏玛得以成为德国的大音乐中心之一。这时，李斯特的创作进入了全盛时期，他的最优秀的作品，包括《浮士德》交响曲、《但丁》交响曲、十二首交响诗、十五首匈牙利狂想曲、《b小调奏鸣曲》、两集标题套曲《游历的岁月》和两首钢琴协奏曲等，都是在这一时期中写出的。

但是，李斯特为彻底革新歌剧院的意图，以及对"为艺术而艺术"的论调所进行的斗争，却时常碰到预料不到的困难；1861年，再加上妻子因信奉天主教而迁居罗马，迫使他不得不辞去魏玛的职务，同年年底也来到罗马。自此之后，他的生活发生了很大的变化，时常沉溺于

悲观失望的心境之中，他所固有的神秘的宗教性情绪这时占了上风，1865 年他穿上僧衣，准备献身宗教，过其隐居式生活。这期间，他写过不少宗教音乐作品，例如清唱剧《圣伊利莎白》(1862 年)和《基督》(1866—1867 年)，还有《匈牙利加冕弥撒》(1867 年)等，公开宣扬天主教教义，因此他有时也被称为天主教作曲家。不过即便在所谓"危机时期"(1861—1869 年)，他也没有断绝同"俗世"的接触，欧洲各个角落的音乐家、特别是钢琴家，经常跟踪来他那里。1869 年，李斯特又回到魏玛；晚年，他主要生活在魏玛、罗马和布达佩斯三地，但他先前所拥有的那种旺盛的创作毅力却一去不复返了。这时，他积极参加 1875 年间在布达佩斯创立的音乐学院的建院工作，亲任该院院长和教授，直到他去世为止；他的学生据统计共有三百多人，其中有不少人获得世界性声誉。他热情支持不同民族乐派的进步作曲家——如莫纽什科、格里格、阿尔贝尼斯、圣-桑、杜帕克、丹第、福莱、包罗丁和格拉祖诺夫等，密切关注他们的创作並为之积极宣扬。1886 年，李斯特尽管已经患病在身，还去出席拜罗伊特的音乐节，他看过《帕西法尔》的演出之后，又去观看《特里斯坦与伊索尔德》，但由于体力不支未能终场，肺炎的发作使他在这一年的 7 月 31 日丧失了生命。

李斯特早年就离开祖国，长时间住在法国和德国，只是到晚年才回归祖国，因此，他的艺术面貌比较复杂，相对地说，他同法国与德国的文化联系也比较密切。李斯特的创作活动持续了六十多年之久，其中也充满了矛盾：他经历着艰难的时世，象柏辽兹和瓦格纳一样，政治观点不免常常产生摇摆和怀疑，正如他自己所说："我们的时代是病态的，我们同它一样也是病态的。"在 1830 年七月革命的直接影响下，他曾考虑用一支胡斯歌曲、一支新教圣咏和马赛曲为素材写作一部《革命交响曲》，但这一意图并没有实现；1834 年为里昂织工革命起义所感召，他写了富于英雄气概的钢琴曲《里昂》，1848 年革命时他还写了《工人合唱》。但与此同时，他却专心致志于天主教的严格修练，把自己在生活中形成的反抗社会与统治阶级的对立情绪，同宗教意识和所谓"基督教社会主义"混杂一起。他从法国和德国文化汲取养料，並对法国和德国音乐作出卓越贡献，但他常以自己的祖国和

人民为骄傲，经常强调他是一个匈牙利人，匈牙利的主题始终不断地贯串着他的整个创作历程。

音乐的标题性原则是李斯特的创作特征之一，他认为这样便于为最广大的听众所理解和接受。他主张音乐同其他姊妹艺术保持联系以丰富音乐的表现力，他的许多作品就是以歌德、雨果、席勒等大作家的著作为题材写成的。他创造交响诗这一新体裁，把多乐章的因素合成单乐章的形式；他所倡用的单主题发展原则，充分利用的和声色彩手法，以及钢琴声部的交响式处理等，对世界音乐文化的发展都有深远影响。

《浮士德》交响曲

(S.108*)

李斯特的交响曲共有两部，其中以根据歌德诗剧《浮士德》写出的同名交响曲最为突出。

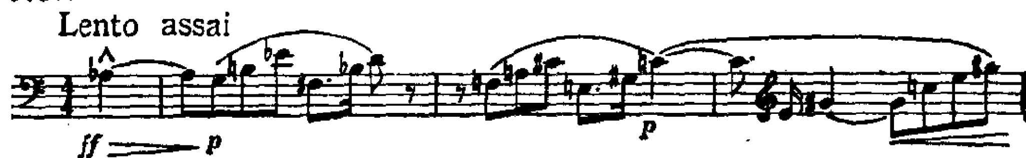
《浮士德》是歌德创作的顶峰，它的结构庞大，内容复杂。全剧分上下两卷，上卷前半叙述浮士德因对中世纪书斋生活和知识感到不满足而极度烦闷，后半述及浮士德同甘泪卿的恋爱，包括他的官能享乐和良心苛责——这一卷写的都是市民社会。下卷用政治社会的内容同前一部相对照，描写浮士德转而追求美，想借此把握人生的意义，但又以海伦的悲剧告终，最后他努力为人类社会进行创造性活动，才获得最终的拯救。李斯特写《浮士德》，並不是以音乐来叙述原剧的情节，而是非常概括地表达原诗总的意境和诗中的主导形象。为此，他选择剧中的三个人物作为交响曲三个乐章的标题，並为这部《浮士德》交响曲加上这样一个副标题："据歌德作品而为大型管弦乐队、男高音独唱和男声合唱而写的三幅性格画"。这部作品虽然采用套曲的结构原则，实际上却是一套独特的交响诗集，李斯特对标题性的处理不同于柏辽兹，于此特别明显可见。

* 李斯特的作品号码以H.Searle的编目为据。

第一乐章：浮士德

在这部交响曲中，李斯特除了用人物作为各乐章小标题外，其他别无任何文字说明。这是因为作者的意图只限于从心理的角度去发展他的这些性格画面，即联系一些重大的哲学问题去表达人物的精神体验——内心世界的思想感情，自然没有必要涉及原诗的戏剧性方面。拿第一乐章来说，作者致力寻找的，首先就是同他自己密切相近的一些浪漫主义特征：无尽的怀疑，不安的热潮迸发，以及对理想的不倦追求。为了体现这诗意的构思，他冲破了常规，听任自己的想象尽可能自由地驰骋，因此尽管这一乐章标明为"快板"，结构近似奏鸣曲形式，其中的调性、速度、和声、音响彩饰，却完全取决于主题的要求；为了多方面地揭示浮士德这位哲学家的性格特征，这里使用的主题也不是两个而是四个。乐曲开始时，中提琴和大提琴用缓慢的速度齐奏奏出一个忧郁但引人注目的主题，它的旋律进行包括半音阶中所有的十二个音，没有调性的倾向，仿佛是在迷途中徘徊不前的一种音调——一种疑思难解的音调。从这段音乐中似乎可以看到浮士德沉浸在苦苦的思索之中，他满腹狐疑，心灵为绝望所困恼：

例327



在这一主题的呈示及其发展中，或者说，在乐章的整段引子中，可以听到伤感的独白同厚实的增三和弦乐句的交替，以及在乐器间的传递。但是一当这悲云惨雾的气氛形成之后，音乐的速度加快起来，一度发展为强有力的快板(Allegro impetuoso)；这位疲乏厌倦、悲观失望的浮士德，好象一时感情激发起来了——这是过渡性的穿插。随后，紧接着大管的独奏，乐章的第二主题便接踵而来。现在，音乐转而描写浮士德希望的开端，显然比前明朗、活跃而有生气。这个主题包含有两支旋律，前者象征浮士德对真理的热诚探求，音乐紧

张、激奋，但又显得心慌意乱；

例328



第二主题的第二支旋律在迸发的热潮之后呈现，似是希望的渴求或激烈的倾诉，音乐热情、昂扬，充满雄辩的激情：

例329



这支旋律在其反复呈示之后，音乐又有一段简单的穿插，象是任性幻想的一瞬间，也可以理解为魔鬼正在对浮士德施妖法，其中可以感觉到第一主题的一点暗示。然而，很快地这杂乱无章的幻象便给单簧管和法国号合奏的抒情主题所取代，这就是既精练而又热烈的第三主题，它的进行如歌，气息自由，节拍常作变换，很有戏剧性激情，给人一种心醉神迷之感。它那温柔的仪表使人仿佛感到：浮士德从女巫那里服了返老还童的药，血管里奔流着新血，恢复了青春，变成翩翩少年了。

例330



这个主题常被称为爱情主题，早已隐含在第一主题中先现，因此可以说是从第一主题派生出来的，往后它还将作为乐曲的一个主导动机在第二和第三乐章中再现。呈示部的最后一个主题，实际上是前一主题的进行曲变形，铜管乐器雄壮有力的宣告，充满纯李斯特式的威力，勾勒出浮士德性格中英雄性的一面，即他的斗争意志和坚忍不拔的精神。看来这时他目光炯炯、雄心勃勃，原先那种痛苦的挫

折和怀疑的困恼全都荡然无存了：



呈示部的这四个主题按照非常自由的方式而营筑乐章的其他段落，继续反映浮士德的复杂性格的种种方面；音乐的活力始终不衰，高潮迭起，只是到最后才使人产生厌腻和衰竭之感。

第二乐章：甘泪卿（玛格丽特）

第二乐章是一幅牧歌风的画像，同前一乐章形成对比。在浮士德画页中那急躁不安和难以思议的场面之后，这里出现戏剧主人公甘泪卿的尚不为热情所纷扰的生活，就显得更加甜蜜而纯朴。乐曲从木管乐器（主要用长笛的冰冷音色）的一小段引子开始，音乐的色彩清朗、透明，宛如在远处浮现的幻影一般。然后双簧管在仅有的中提琴伴奏下奏出的基本主题，显然是甘泪卿风度优美的性格写照：



中提琴的伴奏音型在主题反复陈述的全过程中始终不断，只是有时移入第二小提琴声部，象这样的音色结合，可说是很有独创性的。这支温柔可爱的甘泪卿主题，在第三乐章中近结束处，还将由男中音独唱当做“永恒的女性”而加以赞颂，只是那时它的节奏已有变化，抒情的因素也已大加发挥。乐章的第二主题标明为“充满爱情的甜美”。如果说在第一主题中，甘泪卿只是若有所思和易动感情的话，而在这里，她已经在作爱情的幻梦了。然而，正是这种爱情使她日后成为一个受害者。



不一会，法国号的号声响了，前一乐章浮士德的主题(指爱情主题)非常合乎逻辑地在这里再现；这分明是浮士德闯进了甘泪卿的平静生活，打破了她所沉溺的冥想。除此之外，浮士德的第二主题的两支旋律，还由大提琴同小提琴进行抒情的对答，巧妙地构成爱情的场面。李斯特在这一同样运用奏鸣曲形式骨架写成的乐章中，却自由地取消了它的发展部，而代之以前一乐章几个主题的再现，这种革新精神同样令人叹服。最后，乐章的再现部也略有变化，第一主题改由分成四声部的小提琴奏出，而在第二主题之前，还插入浮士德爱情主题的短小旋律(长笛)，这似乎说明甘泪卿的生活已经同浮士德融合一起了。

第三乐章：梅菲斯托费尔(靡非斯特)

歌德笔下的浮士德和靡非斯特，是欧洲文学中的两个典型，代表资产阶级世界观的两个不同的方面。前者概括了从文艺复兴到十九世纪西欧资产阶级上升时期的进步人士追求知识、探索真理、热爱生活的过程，作者通过浮士德这一典型，描述他们的精神面貌、内心同

外界的矛盾，以及对人类远景的向往，用作者自己的话说，浮士德日益高尚化和纯洁化；而靡非斯特这另一典型则代表一种“否定的精神”，一种玩世不恭的虚无主义态度，作者塑造靡非斯特这个恶魔形象，为的是设置对立面以激发人们更加努力，同时並借以讽刺社会的落后与反动现象。李斯特对靡非斯特的处理却独具一格。他把靡非斯特和浮士德聚于一身，让靡非斯特代表浮士德的讽刺性的反面，即阴暗的一面，成为他的孪生兄弟。因此，作者不为靡非斯特的形象安排新的主题旋律，而是借用柏辽兹在《幻想》交响曲中使用过的手法，大胆地把第一乐章的一些主题，特别是代表浮士德的理想与渴望的第三主题加以歪曲和丑化，使原先富有哲学意味的、抒情的、悲壮的和英雄气概的主题，变成古怪、可笑和丑陋。象这样巧妙的讽刺性处理，当然可以解释为靡非斯特对浮士德的宏伟抱负的嘲弄，因此其间不时可以听到恶魔一阵阵得意的狂笑或对愁容满面的浮士德的窃笑。李斯特就是这样，通过漫画化的手法，而使这一乐章成为一首真正讽刺性的诙谐曲。在这一乐章中，浮士德的这些主题象滑稽动画片一样，在伴随靡非斯特出场的恶意狞笑（短引子）之后一一展现，其中的爱情主题有时同另一主题缠在一起並以赋格的形式发展。随后，第二乐章中的甘泪卿主题，象天使的歌声一般重现——在这最后乐章中，只有甘泪卿这一纯洁形象保持原来的面貌，没有受到魔鬼的嘲弄。最后，一切骚乱、讥讽和喧嚣终于销声匿迹，在令人心旷神怡的休止之后，立即传出了管风琴庄严的响声，一种肃穆的情绪传遍整个乐队，把听者引入更加纯洁的境界；以男声合唱为先导，男高音独唱用甘泪卿的变形旋律，配上歌德原剧最后几行神秘合唱的诗句，高声唱道：

“一切无常者，
只是一虚影；
不可企及者，
在此事已成；
不可名状者，

在此已实有；
永恒的女性，
领我们飞升。”

李斯特用这段光明的尾声，来阐明歌德原剧、特别是下卷的基本思想——人只有在为人民造福的实际行动中，才能获得上界永恒之爱的拯救。浮士德的灵魂终于得到救赎，由众天使接引向高空飞升，正如歌德诗中的天使合唱所叙述的那样：

“精神界这个生灵，
已从孽海中超生。
谁肯不倦地奋斗，
我们就使他得救。
上界的爱也向他照临，
翩翩飞舞的仙童。
结队对他热烈欢迎。”

尾声最后以兴奋与满足的神秘气氛结束全曲。

《浮士德》交响曲在1854年写成並初演，事隔三年之后，李斯特又补写了终曲的尾声合唱。但是看来，这尾声合唱中片刻的安宁並不可能平息整个终曲充溢着的痛苦的怀疑，据说，作者自己也不认为这段尾声是非演不可的。因此，《浮士德》交响曲实际上有两种版本，一种是在尾声前结束，一种是加上简短的尾声合唱。

《但丁》交响曲

(S.109)

这部交响曲的构思，始于1847—1948年间，但一直延至1856年才最后完稿，1857年在德累斯顿首演，作者把它题献给女婿瓦格纳。

中世纪意大利最后一位诗人、欧洲文艺复兴的先驱但丁在十四

世纪初写成的长诗《神曲》，是中世纪文学与哲学的总汇，世界艺术中最伟大的作品之一。但丁在这部作品中运用中古梦幻文学的形式，创造了三个想象的境界——地狱、净界和天堂，构成了作者亲身幻游的三部曲。但丁在历程中的所见所闻，包括同所遇见的历史人物的灵魂和怪物的众多对话，广泛地反映了当时政治与社会的现实情况，其中的奇迹轶事，层出不穷，哲理名言，比比皆是。但贯串着整部作品的中心主题则是：个人和人类在新旧交替的时代，怎样才能从迷惘和错误（地狱）、经过苦难和考验（净界）而到达真理和至善的境地（天堂）；换句话说，作者写作这部巨著的动机，主要是想通过对现实的无情揭露以唤醒人心，给意大利人民指出政治与道德复兴的道路。但丁的《神曲》从问世之日起，便已在民间传诵。李斯特根据《神曲》进行的交响曲构思，本来的计划是按照原诗的次序去构筑作品的三个乐章，但又考虑到《神曲》中的《净界》和《天堂》本质上密不可分，因为灵魂在净界中承受着考验即净化的过程，是连续不断地一步步接近完全的救赎的，所以作者最后确定把这部交响曲分为两个乐章——“地狱”与“净界”，但在“净界”之后立即接入一段尾声合唱——圣母颂歌，即用另一种方式以替代原来的第三部“天堂”。李斯特的《神曲》交响曲，並不是原著的音乐叙述，也不是纯音乐范畴的交响曲，而是其中个别场面的幻想性的概括表达。

第一乐章：地狱

但丁想象中的地狱，形似一个大漏斗，漏斗内壁有九层圆环，直达地心，漏斗的口子位于北半球，罪人的灵魂是按其罪恶大小而确定所处圆环的深度的。但丁在罗马诗人维其略（M.Virgilio 公元前70—前19）的灵魂陪伴下，现在来到这幽冥之国的大门，这门上赫然铭刻着以下黑沉沉的字句：“从我这里走进苦恼之城，从我这里走进罪恶之渊，从我这里走进幽灵队里。……”这就是乐章一开始的音乐描写——长号和大号用雷鸣般逼人的朗诵调乐句，在阴森的定音鼓滚奏猛烈冲击的随伴下，直接把听者也引到这地狱的门口：

李斯特把地狱门上铭刻的头三句话，一字一句地标明在长号的



这三次宣叙的乐句上，强调表明这些音乐主题的萌生及其特点，取决于原诗的语调和节奏。紧接着，法国号和小号又用几乎是同音反复的音型，来传达地狱门上最后一行字："你们走进来的，把一切希望都抛在后面罢！"



这就是所谓绝望的动机，它是全乐章的主要节奏型，在这一乐章中还将以不同的姿态和力度多次出现，似乎随时都在强调这地狱中没有爱怜，没有休息，也没有慰安，在这里是不能存有任何希望的。接在这永恒咒语的宣告之后，大鼓的激烈敲击与弦乐器上呻吟的半音阶动机，把音乐从这威严的引子带入描绘地狱的骚乱景象的基本段落。音乐在这时转为热狂的快板，这里有众多不平常的结合，大量的半音阶乐句，刺耳的不协和音，令人不寒而栗的节奏，罕见的粗野的乐段，猛烈的冲势，以及古怪的喊叫——管弦乐队拥有的所有这些能耐，全都用来体现原诗中使但丁毛发悚然的那种景象："这里叹息声，抱怨声，悲啼声，在没有星光的空气里面应和着。千奇百怪的语音，痛苦的叫喊，可怕的怒骂，高呼或暗泣，拍手或顿足，空气里骚扰不已，永无静寂，好比风卷尘沙，遮天蔽日。"李斯特用来描写这一层层深渊的最骇人听闻的惨状的基本音乐主题则是这样：



这段音乐经过急板的一段发挥，过不多久，当绝望的动机在小号和长号声部重现之后，情趣突有变化：地狱的狂风渐渐静息下来，在骚乱与喧嚣之中，出现了片刻的平静。现在，但丁来到惩罚色欲场中的灵魂的第二层地狱，他止住了脚步，要求维其略让他同“两个合在一起的灵魂说几句话”。于是，象鸽子应声张翼归巢一样，两个灵魂在竖琴的叮当乐声和长笛与小提琴的优美音型伴奏下，脱离那险恶的风波飞向前来，这就是李斯特从地狱众多场面中特意挑选出来的里米尼的法郎赛斯加和保罗。法郎赛斯加回答但丁的问话时说：“在不幸之日，回忆欢乐之时，是再大不过的痛苦。”这句话李斯特用低音单簧管、单簧管和英国管的宣抒调反复陈述，同时还把原诗记写在英国管声部上。接着，大提琴的一大段独奏，把音乐引入充满爱情的行板，法郎赛斯加继续叙述保罗怎样替他哥哥代行婚礼，但就此却弄假成真，同她缔结私情，最后两人双双被杀的故事，她含泪诉说这无限的爱情以及在地狱中所蒙受的无尽苦难，她的一席话使但丁感动得“竟然昏倒在地，好象断了气一般”。



然而，从那痛苦的啜泣中，听者才刚刚领略到一点青春与美的无法抗拒的魅力，那绝望的动机又响起来了；表面看来，这动机所拥有的那种威势虽然有所和缓，骨子里却显得更加可畏——从道义的观点着眼，这倒是意味深长的。接着，竖琴的一个华彩乐句又从深渊唤

回了那意外的喧嚣，这里还特别强调模仿魔鬼的狞笑声（单簧管和小提琴上的颤音）。幽灵的可怖啸叫被淹没在怪异的和声之中，乐章基本主题再度掀起的骚乱，最后还由于绝望主题的重现而加剧。这一乐章的音乐确实可以同但丁的出色描绘相匹敌。

第二乐章：净界

但丁幻想中的地狱深渊，位于北半球，而净界则是一座雄伟的高山，耸立在南半球的海洋之中，同耶路撒冷为对极，活人不能接近；灵魂在净界洗炼罪恶，一层层攀越上升，到达净界顶部山顶乐园时，便由天使接引登上天堂。由于净界是一个涤罪所，所以也有人把它译为"炼狱"或"净罪界"。

但丁在《神曲》中所描绘的三个境界性质不同，色调各异。地狱是痛苦和绝望的境界，色调阴暗不匀，净界是宁静和希望的境界，色调柔和爽目。李斯特的交响曲也是这样。离开地狱的深窟，升入净界的灵魂现在已经可以看到穹苍中的星星闪烁，第一次受到东方温和的蔚蓝色光芒的慰藉。乐章开始时一长段引子，就是用木管乐器的一个圣咏风格主题，来传达这新境界的明朗和宗教性的神秘，而弦乐器同竖琴提供的背景，几十小节只用一个和弦，越加强调出这一宁静、虔敬和庄重的气氛：

例338

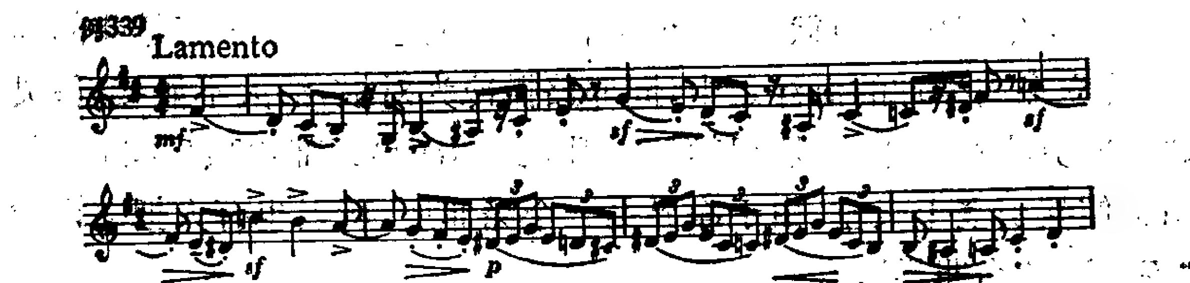


这是灵魂第一次感到有罪即初次得到救赎的时刻，那庄严而甜蜜的寂静，使这些从痛苦的挣扎中解脱出来的灵魂得以自由地呼吸，虽则还缺少一种完全的自觉。经过那狂怒的暴风骤雨，和平是来临了，但这里只有晨曦，只有亮光，却还没有太阳，困顿的灵魂还未及准备接受更激烈的考验——这就是这段引子的主要内容所在。

然而，这种和缓和消极的情况终究是暂时的，神圣的力量和感情，以及无止境的渴望很快地就苏醒过来了。而且，这种感情越是高

涨，对圣洁的追求越是激烈，与此同时，对自已的可怜无用和无法达到目的的疑虑也越深。这些犯罪的灵魂捶胸自责，虔诚忏悔；与此相适应，这里出现阴沉、悲叹的哀歌，用的还是圣咏歌调，带有强烈的自我谴责、温顺的屈从和不可言状的苦衷。用赋格的手法以表达这种不断的努力，是最确切不过的了，因为它既便于追溯，也易于展望：

例339



当赋格的发展进入高潮时，在引子近结束时出现过的那种祝福式的和弦乐句又傲然升起，这是不是又一次表示悔罪之后接受神的恩宠呢？从赋格主题衍化出来的三连音进行攫居优势，引子主题的断片在一些弦乐器上浮现，並平和而安然地消逝。

但是，现在女声合唱（或童声合唱）的圣母颂歌传出来了，重复的簧风琴声部加强了它，这是天主教歌调“心灵的向往”，内容是通过祈求而得到救赎。

例340



音乐引导听者在此刻踏入《神曲》第三部“天堂”——喜悦的境界。但丁用耀眼的光辉来表现精神喜悦的程度，李斯特则调动管弦乐队的全部力量来加强这教会歌调的效果，指出心灵的一系列体验，即预示心灵在祈愿中同上帝相交，一切情欲则随着上天的怜悯而来的狂喜而消声匿迹，神的爱使净化的灵魂享受那永恒的福祉。音乐从最弱一直增涨到最强，这种独特的颂赞扩及宇宙，在器乐合奏的一段过渡中形成高潮，並突然迸发出宗教式的庄严欢呼——“和散那和哈里路耶”。李斯特为这一乐章设计两种结尾：一种暗示灵魂经净化而安然升上天庭，音乐绝然和谐一致地在远处消失；另一种则以令人

屏息般的兴奋与狂喜之情赞美上帝，用强有力地掀起的高潮作为结束。

交响诗《前奏曲》

(S.97)

李斯特的交响诗共十三首，都带有标题，它的艺术形象丰富多样，内容涉及古代的神话世界(《普罗米修斯》和《奥菲士》)，历代的文学名著(歌德的《塔索》、雨果的《玛捷帕》和《山中所闻》，莎士比亚的《哈姆莱特》、席勒的《理想》和拉马丁的《前奏曲》)，绘画艺术的珍品(考尔巴赫(W.von Kaulbach)的《匈奴之战》和济奇(M.Zichy)的《从摇篮到坟墓》)，以及作者祖国的形象(《匈牙利》和《哀悼英雄》)等。交响诗《前奏曲》原是李斯特1844年根据法国诗人奥特朗(Autran)的诗作《四元素》(风、水、星、土)而写的四首男声合唱曲的前奏部分，过了十年之后，当作者重新把它改写成交响诗时，他又决定为它另找内容相应的诗篇作为依据——他选上了另一位法国诗人拉马丁(A.de Lamartine,1790—1869)的《诗的冥想》中的一篇，把它刊印在总谱扉页上，作为乐曲的说明。

"我们的一生，不就是由死神敲出头一个庄严音符的无名之歌的一系列前奏吗？爱情是每一颗心最向往的曙光，暴风雨猛烈的冲击驱散了青春的幻想，它那致命的雷电毁灭了神圣的祭坛，可是，最初感到的愉悦与欢乐不受到暴风雨的干扰的那种命运在哪里呢？有没有这样一颗遭受过残酷折磨的心灵，当暴风雨一过去而它却不从田园生活的宁静中去寻找抚慰呢？然而，看来人们很少会长久安于昔日投入大自然怀抱时所获得的那种温柔与平静；一当号角长鸣，他便急速奔向召唤着他的危险岗位，以便在战斗中完全恢复自信，并充分发挥他的力量。"

由于这段诗意的标题是在作品完成之后才找到的，很自然地，诗与音乐的内容不可能完全吻合。不过，对李斯特说来，作品的标题仅只是转译乐思的一个出发点或象征，音乐可以维妙维肖地去表达这

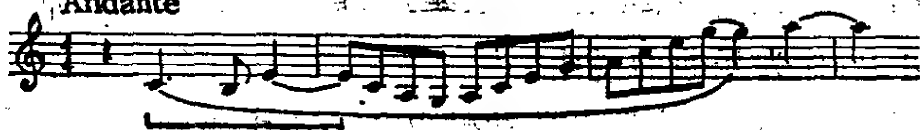
一象征的辉煌壮丽的全部内涵，但很少为这一象征进行文学的解释；这也就是说，李斯特一方面要求他的音乐作品建立同文学的联系，另一方面，他又认为这种联系不必过分明确，即音乐必须去表现主要的情绪内容，如得意和胜利，悲伤和失败，而不是去描述故事的具体细节。交响诗《前奏曲》正也就是这样。它的音乐大致可以分成与拉马丁原诗相适应的四段，基本上相当于一部交响曲的四个乐章，全曲由两个基本主题发展而成，而这两个主题又都源出于引子的同一个动机：

例341



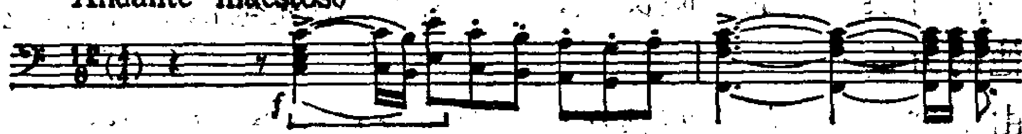
这个由三个音组成的主导动机，带有严肃的疑问音调，而乐曲开始时在它之前先现的两个阴沉的拨弦音，也早播下不祥的色彩。这个动机逐渐扩展它的第二个音程，以弦乐器上柔婉而宽广的反复咏唱构成乐曲的短引子。

例342



这宏伟庄严但还有点朦胧的引子，现在终于衍化成乐曲第一段的基本主题，它的性格鲜明，用长号大声宣告。由于大管和低音弦乐器参与齐奏，又加深了它那傲然挺拔的印象，这时候其他弦乐器还用分解和弦构成汹涌起伏的音型随伴着它：

例343



不多久，主导动机的另一变形穿插出现，这时它是抒情如歌的，那流畅的旋律只在弦乐器声部中进行，配器显得十分清澈，大提琴特

别温暖的音色还丰富了它所固有的柔情：

例344



嗣后，这一主题转入E大调，并改用法国号接奏，它那焕然一新的色彩为第二主题的呈现进行了准备。紧接着出现的第二主题也是抒情的形象，现在采用法国号四重奏的方式（还有加弱音器的中提琴分奏）呈示，音乐的色泽柔和、优雅，竖琴的清彻伴奏还为它添加一层真挚的意味：

例345



李斯特运用这第二主题的素材，很快地便营筑起一个强烈而热情充溢的高潮，然后又用弦乐器同木管乐器的对答，使这雄浑的气势逐渐松弛下来，最后以竖琴柔弱的铃声效果，结束这相当于原诗的“青春的幻想和爱情的曙光”一段。由于这段音乐拥有两个对比性主题，因此也有人把整个作品的结构套入奏鸣曲形式，而把这第一段比作它的呈示部。

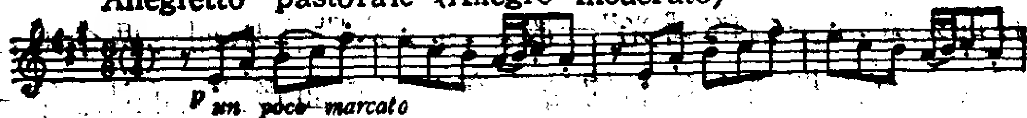
乐曲的第二段，或者说奏鸣曲形式发展部的前半部分，类似交响曲的诙谐曲乐章，相当于原诗“生活的狂飚”部分，即驱散青春的幻想的狂风骤雨。现在，音乐的速度转快，主导动机的另一个变形所突出的半音阶进行，是这暴风雨场面的主要特技所在，他如一系列减七和弦、弦乐器上的震音、不稳定的调性和经常变换的速度，都促使一切更加咆啸，更加沸腾；其中夹杂着雄壮的号角声（又是主导动机的另一个新变形），仿佛促使听者记起这是冲击着人们心灵的风雨似的：

例346



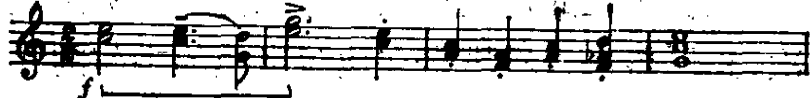
随后，暴风雨渐次平息，气氛渐趋稳定，穿插在第一段中的一个抒情主题，现在又在双簧管声部浮现，宛如在苦难中回想起爱情一般。很快地音乐移入第三段——相当于原诗中“田园的宁静和心灵的抚慰”部分，也可以说是发展部的后半部分或暴风雨过后惯常出现的抒情慢板乐章。这段音乐非常活跃和富于田园风味，完全是和平的乡村景色的写照，它的主题生机勃勃，带有春天特有的新意，而主题逡巡于弦乐器与木管乐器声部之间，尤其近似无虑的嬉戏。在整个乐曲中，只有这个主题不是从主导动机孕育出来的；这段音乐的美主要来自木管乐器的色彩变换，还有，随后同爱情主题的交织也使它添加几分魅力。最后，当它掀起另一次高潮（明显改变调性並加速转动，突出号角合奏效果）时，好象预示着将有重大事情发生似的。

例347



最后一段相当于原诗的“战斗与胜利”部分，可以比作交响曲的终曲或奏鸣曲形式的再现部。但这再现部的音乐却有很大的变化：首先，是主题出现的次序倒过来了，第一段的基本主题在这里只是到最后才以进行曲的步调强有力地强调全曲的胜利结局，其次，第一段中的两个抒情性主题全都变得威武堂堂，也有进行曲的特点，加以主题或者交由铜管乐器奏出，或用铜管乐器强调，从而增加了雄伟的气势。

例348





乐曲的尾声因加入一些打击乐器（大鼓、绷弦小鼓和钹），音量大增，速度的加快也使情绪变得更为激昂，乐曲结束时效果灿烂辉煌。

交响诗《塔索》

(S.96)

塔索是十六世纪意大利的伟大诗人，他的诗作充满了爱与热情，闪耀着意大利文艺复兴最后的光芒。人文主义者塔索当过菲拉拉公爵的宫廷诗人，他的一生非常悲惨，曾因神经失常被监禁七年，晚年甚至在意大利到处流浪，塔索的朋友和信徒准备给他戴上光荣的桂冠，但他却在这之前死去。塔索的坎坷生活，激发过歌德和拜伦的艺术想象，他们都据此而创作作品。李斯特的这首交响诗，原先是为1849年德国纪念歌德诞生一百周年时上演的歌德戏剧《塔索》而写的序曲，但作者认为写作这首序曲时主要是从拜伦对塔索的亡魂寄与的可敬同情心获得直接的灵感。然而，李斯特对有关塔索的传说所作的阐释又不同于拜伦，他在这首交响诗总谱前言中是这样写的：

"拜伦虽然为我们叙述了塔索在监牢里的呻吟，但他在《哀诉》中如此崇高而雄辩地表达出深切的痛苦时，却没有涉及已经期待着这位《被解放的耶路撒冷》的作者——富于骑士气概的塔索的胜利，这胜利来得为时虽晚，却非常公正。我们想甚至连作品的标题都应该指明这一点，我们想竭力系统阐述这位生前遭受不幸而死后他的光采却使他的仇人颤抖的天才的这种鲜明的对照。塔索在菲拉拉宫廷恋爱和受苦；他在罗马得以雪耻；他的光荣一直为威尼斯民歌所传颂。

这三点同他那不朽的荣名是密不可分的。如果用音乐来表现这些，我们首先要乞灵于这位英雄的伟大亡魂，好象他至今仍出没于威尼斯海域似的；其次，我们再来看看塔索在他写出他的杰作的菲拉拉宫廷中出席节宴时那副傲然和忧伤的形貌；最后，我们再跟踪到罗马这座'不朽的城市'、即为塔索戴上光荣桂冠並尊他为殉道者和诗人的城市去"。

李斯特在这前言中所说的标题，就是"哀诉和凯旋"，不过他也不是机械地遵照标题的次序和内容来构筑这首作品；他的音乐体现了这位伟大的意大利诗人的内心世界——在很多方面同他的个性十分相近的内心世界，同时也再现了诗人当时的生活环境。为了更深刻地揭示这位热情的艺术家的形象，李斯特选取了他在意大利游历时记录的一支悲伤的旋律，作为他的交响诗的主导主题，这支旋律配上了塔索著名诗作《被解放的耶路撒冷》的开头几行诗句，在塔索去世后三个世纪以来一直为威尼斯船夫所传唱：



李斯特引用的这支旋律位于c小调上，由低音单簧管和三个加弱音器的独奏大提琴奏出，它的音调深沉、哀怨、单调、庄严而又崇高，仿佛只要这么一个不长的旋律，就可以从回忆的迷雾中复活起这民间传说中的诗人形象，感受到他在地牢里遭受严峻的考验和酷刑时发出的哀诉，包括无尽的怨恨和凄然的绝望。值得注意的是这支旋律同李斯特自己的忧郁地叙述的匈牙利主题，如第二首匈牙利狂想曲的开头和第六首匈牙利狂想曲的主题，都有其相似之处。

但是，在这一主题完整地呈示之前，它的个别动机先已在引子中露面；那是低音弦乐器有力的齐奏，一开始便为这首乐曲的第一部分"哀诉"准备好相应的气氛：



象交响诗《前奏曲》一样，《塔索》也由单一的主题发展而成。不难看到，这一主题的变奏发展，正充分揭示了乐曲主人公的心理状态——从地牢里阴沉的冥思，对命运的怨叹，温暖的回忆，直到愤怒的抗议和渴求解放的热潮迸发这一系列有时绝然相反的情绪体验。上面说过，这一主题在低音单簧管声部时，音调象无力的呻吟，但当它一次次由小提琴和大提琴复奏时，似已变成深挚的哀歌（♭A大调），表达出塔索抒情体验的一面，后来改用管乐器奏出时，音调坚定而雄伟，变成一种英雄性激情的迸发，又象是欢乐节日的预告一般（E大调）：



这个主题几经管乐器反复陈述，终于掀起乐曲的一个高潮。之后，一个小停顿，引子主题蓦地重现，给音乐暂时蒙上一层暗淡的色彩，可是一转眼，接踵而至的却是节日的舞蹈场面——李斯特在这里把主题套入典雅的小步舞曲的外壳，犹如一支神秘的爱情浪漫曲，似乎在展示塔索在宫廷的生活侧面，可能也是诱惑过塔索的心的那位公主的写照。



这个主题先由两个独奏大提琴奏出，后来经由单簧管声部转交

弦乐器组分奏，音乐显得越来越加光辉。但是不多久这明朗的幻象突然消失，这位诗人发觉他自己还是处身于深牢之中——哀诉的主题同引子的素材在这里简略再现，用一些悲剧性的段落来结束乐曲的第一部分，並直接同辉煌的后一部分形成对比。现在，凯旋的时刻来临了。音乐一开始便用铜管乐器的号召性和弦与弦乐器光辉的齐奏乐句，预示即将出现的胜利的欢乐场面。李斯特在这里应用的虽然还是威尼斯流行的那支忧郁曲调，但配器和速度的改变使它具有辉煌的节庆特点——首先可以听到的是小步舞曲式的变形主题的多次反复，只是现在改用了进行曲式的节奏，随后，雄壮而高昂的号声又使主导主题具有颂歌的特点，乐队以其壮观的音响，表示人们为这位伟大诗人塔索戴上光荣的桂冠，庆贺正义这一崇高思想的伟大胜利。全曲在欣喜若狂的凯旋欢呼声中结束。

交响诗《塔索》是在原先为歌德同名戏剧而写的序曲的基础上改写而成的，完成于 1854 年间，它同《前奏曲》一起，是李斯特交响诗中最著名和最常演奏的两首。

死神之舞

(S.126)

李斯特为钢琴与乐队而写的作品，除了两首协奏曲外，还有《死神之舞》和《匈牙利幻想曲》等，其中的《死神之舞》有人认为是李斯特交响音乐作品中最深刻的一首，比他的协奏曲更为重要。

《死神之舞》是当作者接触到十四至十六世纪德国和意大利一些绘画艺术作品之后有感而写的，但这方面存在着两种不同的说法。有人认为直接触发李斯特的创作灵感的是德国画家荷尔本的一组版画《死神之舞》，描绘的是形似老太婆的死神正以其粗野的舞蹈引诱自己的猎物。另有人则认为直接感召李斯特的，应该是意大利比萨一所教堂的壁画《死神的胜利》。这壁画的作者已经无法确定，画面的中心形象是死神——一个背上长蝙蝠翅膀的丑老太婆，手里持着的大镰刀正朝她的猎物头上砍去。死神的周围有一大帮侍候着她的

鬼怪。画面左下角是国王和王后率领的一支显赫的狩猎马队，马队前头的路上有三口敞开的棺材。画面右方有一群青年男女聚集在树荫下，有些人在轻声交谈，有些人在奏乐消遣。但是死神已经走近，並在这些年轻人当中寻找牺牲者。画面中央有一群乞丐和残废人，正向临近他们的死神伸手央求。画面左上角有一些"虔诚的修道士"——苦行僧，他们对死神的威胁全不在乎。总的看来，画面的象征是相当幼稚的，但很有表现力。李斯特在1838年看过这壁画后，曾写下了一些钢琴曲的草稿以反映壁画留给他的强烈印象，此后隔了很多年，直到1859年写成这首钢琴与乐队曲时，他借用了荷尔本的标题，但同时加上这样一个副题——"《愤怒的日子》释义"。这是因为壁画的形象曾使李斯特联想到中世纪这支叙述"最后审判"的教会歌调《愤怒的日子》，很自然地便用它作为乐曲的基础：



这首乐曲用变奏曲的形式写成，全曲共分五组变奏，每一组又含有若干段变奏；其中的第四组变奏系德国作曲家魏茨曼(C.F.Weitzmann,1808—1880)所写，李斯特在1880年才把它用入。这首乐曲采用变奏曲式，一方面可以很好地反映作者对死神所持有的不同看法：或嘲弄，或敬畏，或怜悯，或挖苦，或狂喜，或轻蔑，或顺从；另一方面，又便于巧妙地描绘从乞丐到王族直至红衣主教和教皇等不同人物。但从第五组变奏之后，曲体已经相当自由。

乐曲从钢琴强有力地敲击的"警钟"开始，在这一背景上，《愤怒的日子》主题便由所有的低音乐器严峻而倔强地奏出——主题的呈示未毕，立即被乐队刺耳的嚎叫打断，这里的钢琴华彩乐句同乐队

形成反复的对答，使主题音调随后的完整呈现显得比前更加活跃。主题的这段呈示历时虽短，但因其中那非常不稳定的和声以及不断变化的速度而变成很有戏剧性。之后，一个小停顿，一系列变奏便开始了。

第一组变奏：由钢琴独奏引入，《愤怒的日子》的旋律线几乎一成不变，並保持在基本调性——d小调之内，只是和声与外貌有所变化，且有衬腔装饰；它的步态安详、清晰，象圣咏一样沉重而又庄严。接着出现的新旋律，充满一种意志力，带有傲然的"骑士"色彩，很容易令人联想到壁画中那雍容高贵的王室狩猎马队。与此同时，转入低声部的主题，则好象暗示这新的音乐形象尽管神气活现，也是劫数难逃一般：

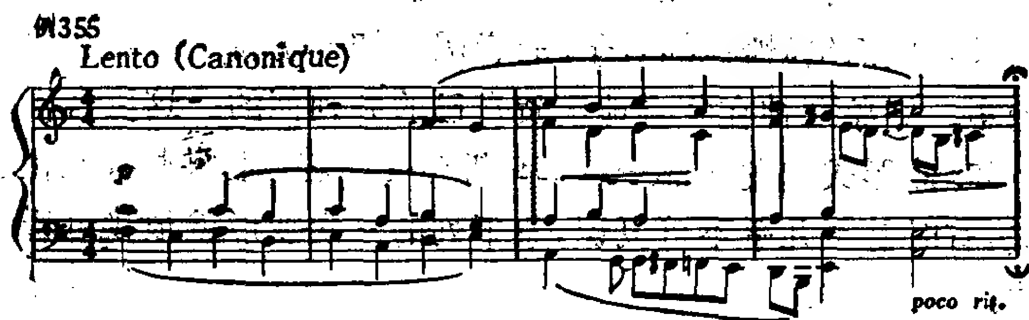
例354



第二组变奏：主题在钢琴的轻快乐句伴随下重又移入低声部，由于它的音响非常有力，活象死神迈开的宽阔而深沉的步伐，钢琴声部不时滋生的急速滑奏乐句，则如同死神的镰刀的闪光和挥舞时发出的啸声一般，其中的法国号独奏乐句再现了前组变奏中新旋律的个别动机，使音乐的发展得以保持统一。

第三组变奏：主题移入更低的声部，速度更快（Molto vivace），节奏也更不安定；象前面几组变奏一样，《愤怒的日子》主题的前半部分先反复出现两次，然后再是后半部分的两次呈示。这组变奏音响阴森可畏，戏剧性气氛浓郁。

第四组变奏：音乐的特点大有变化，速度突然放慢，主题在钢琴独奏声部用卡农曲的形式陈述，音响平和，象教堂的圣咏或祷告一般，可以设想为壁画中所描绘的那些圣者——看破红尘、不畏死神的苦行僧形象：



接着，出现一小段过渡，这是为音乐的进一步变化先做准备。然后，《愤怒的日子》主题转在B大调上出现，它的音响柔和、宁静，有如摇篮曲一般，主题旋律由钢琴引入，随即转由单簧管咏唱：



值得注意的是这里一时脱离了先前一直严格保持的基本调性——悲剧性的d小调，仿佛出现一种明朗的幻想似的。但是，一个急板乐段突然闯入，音乐回到d小调，有一个酷似旋转舞步的奇形怪状的主题，打碎了这片刻的梦幻，唤回了作品原来的基本情绪，"死神之舞"本身真正开始了。

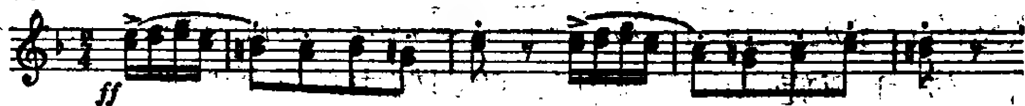
第五组变奏：开头是一个赋格段。《愤怒的日子》主题在钢琴上从一个声部逐渐扩及所有的声部，好象把所有一批批新来的人都诱入她那粗野的舞蹈中来。这舞蹈从一开始便有一种独特的色彩——钢琴用同音反复的换指奏法，模仿骸骨相击般的效果：



死神的舞蹈象急速的旋风一般热烈，其中等速的舞步同断续的

跳跃相交替；主调的大调变形又反复呈现，但是现在它不但不具有安宁的感觉，反而给《愤怒的日子》的音调添加一种特别沉重和惊心动魄的色彩，好象死神在狂喜地庆贺自己的胜利似的。这段音乐的调性，象奏鸣曲形式的发展部一样，不断在变换着，主题本身变化也十分频繁，有时甚至几乎不可复识，象下列的一次变形就很接近舞蹈的小歌曲：

例358



但不多久，主题的原型又出现了，它有时由钢琴同乐队形成对比强烈的对答。这组变奏以钢琴的一长段华彩乐段作为结束，其中还可以听到类似猎角的音乐（Animato, quasi Corni di caccia）和主题两次依原样响亮的陈述。

乐曲最后一段（也有人把它分析为第六组变奏）从法国号的号声开始。这时，速度显然减慢，主题又带有鲜明的圣咏特征，它同号召性音型结合在一起，效果有点怪诞。音乐一往直前的紧张发展，又一次导入钢琴宽广的华彩乐段，这时，主题的前半部分又在其间两次呈现。华彩乐段过后，主题后半部分同钢琴的滑奏相结合，很象乐曲开头的一些变奏。《愤怒的日子》主题的最后一次出现更加有为，它的音响刚毅、严峻，完全是死神不可战胜的力量的象征。最后，钢琴与乐队急骤的半音阶乐句，以雷霆万钧之势结束这首作品。

李斯特的《死神之舞》，题献给封·彪罗。

第一钢琴协奏曲（♭E大调）

(S.124)

李斯特的两首钢琴协奏曲同在三十年代开始构思，其中的《第一钢琴协奏曲》大约在1849年间写成，后来又几经修改，现在只知道

1855年2月这首作品在魏玛宫廷音乐会上首演，由作者担任钢琴独奏，柏辽兹指挥。作品初演后並不为人们所注意，1857年在维也纳的另一次演出，还被普遍认为作者在协奏曲创作的这一创新尝试是彻底失败了，著名音乐评论家汉斯立克(E.Hanslick,1825—1904)甚至因作品中出现过三角铁的乐句而讽刺它为“三角铁协奏曲”。只是到1869年通过李斯特一位女学生在维也纳的成功演奏、从而铲除多年积下的偏见之后，这首协奏曲才不胫而走，成为众多钢琴家的保留节目。

《第一钢琴协奏曲》是一首辉煌而感人的作品，主要体现一种开朗、乐观的情绪，其中可以明显看到贝多芬的英雄性创作、首先是他的《英雄》交响曲和《第五钢琴协奏曲》的影响；此外，作品也广泛表现出明朗而深邃的抒情意境以及诙谐的幻想性形象。这首协奏曲是单乐章的，很象一首交响诗；但其中又很容易分辨出四个多少有点独立、同时又相互紧密联系的“乐章”，这四段音乐的特点和排列次序又同交响套曲颇为相似——庄严的快板、抒情的柔板、诙谐曲和辉煌的终曲。

乐曲开始时乐队奏出的基本主题，象军号合奏那样雄伟壮丽，是明朗的英雄性形象。紧接着钢琴独奏声部的饱满有力的技巧性乐句，又强调出它那热情和活力充沛等特点：

例359



这就是乐曲第一“乐章”的基本主题和音乐发展的核心，它在最后“乐章”中还将发挥重大作用。这主题的反复陈述，有时出现在钢琴的华彩乐段中，形成喧嚣、澎湃的音流，待到它又在乐队中比较沉着地重现之后，抒情的第二主题便由钢琴轻柔地奏出，它以其清丽的美和沉入幻想的形貌同前一主题形成尖锐的对比：



这第一“乐章”的曲式结构接近于奏鸣曲形式，其中两个主题似乎常在进行“竞赛”。第二主题有时活跃起来，变得悲壮而热情，甚至排挤掉第一主题，但有时却带有悲伤的音调；有时两个主题则相互交织一起，进行的力度和速度有增无已。总的说来，第一主题只是在发展部和再现部中才绝对占居优势地位。但是到尾声中却出现一种宁静的气氛，这一“乐章”由钢琴的半音阶进行带入象竖琴一般清彻的高音区然后悄然消失。

第二“乐章”采用自由处理的变奏曲式，主题的变奏象匈牙利民间即兴演奏那样从容自如地发挥，颇有狂想曲的兴味。“乐章”的基本主题开头位于低音弦乐器的低音区，小调的调性还使它的音响显得更加浑厚、沉着而阴暗：



主题第二次出现时转为大调，并移入更为明亮的高音区，由第一小提琴奏出，其他弦乐器则以轻柔的和弦为之伴奏，音乐具有明快的牧歌特点。第三次当钢琴用更高的音区复奏这一主题时，伴奏声部模仿竖琴的圆顺音型，效果有如一首明净的夜曲。此后，钢琴开始同

乐队进行一系列非常戏剧性的对答，还有一个新主题在长笛、单簧管、双簧管和大提琴声部安详地反复呈现。最后，基本主题又由单簧管象回忆一般很有表情地奏出，随即转入第三“乐章”。



第三“乐章”——诙谐曲，是幻想与舞蹈的奇妙结合，其中有两个主题各自轮流变化反复三次。“乐章”开始时照例有一小段同主题紧密联系的引子，效果离奇而神秘，被汉斯立克大加丑化的三角铁在这里相当突出，但总的说来倒是用得很有分寸的。第一主题同样奇幻，戏谑而轻快的进行还糅合进一种冷漠而机械的特点：



第二主题是舞曲风的，较前一主题明朗得多，很容易令人想起民间神话世界中那些仙女的形象。由于主题主要位于钢琴的高音区，它的音响效果接近于钟琴：



"乐章"这两个主题经反复陈述后，这首协奏曲的基本主题同第二"乐章"的新主题重又出现，並把音乐直接引入"终曲"。这最后"乐章"，用李斯特的话说，"只是先前那些主题素材的紧迫重现，但节奏更快而活跃，其中並没有新的主题。……象这样捆在一起並使整个乐曲圆满结束的做法多少是我自己的，但从曲式的观点看又是十分可取和完全合理的。长号和低音弦乐器奏出柔板"乐章"的后半部份。接着出现的钢琴音型完全是柔板中长笛和单簧管主题的再现，正如结尾的经过句是诙谐曲主题的一个变形並在大调中逐步发展一样，直到最后，基本主题……在颤奏的伴随下出现用以结束全曲。"

第二钢琴协奏曲（A大调）

(S.125)

《第二钢琴协奏曲》总的特点跟《第一钢琴协奏曲》稍有不同——它的音乐形象大多比较精致而不那么醒目，同时也比较"华丽"，其中有很多色彩的对照、乐思的对比，但抒情的因素最占优势，钢琴与乐队之间的关系也比较融洽，不象《第一钢琴协奏曲》中钢琴的音响那样突出，对比那般鲜明。不过，这两首协奏曲的内容也有其相似之处，即都反映出一种明朗、乐观与积极、进取的精神。

《第二钢琴协奏曲》也是单乐章的，乐曲中同样可以分辨出性状不同的段落，只是不如《第一钢琴协奏曲》那样泾渭分明；它的结构可以套入奏鸣曲形式，不过当然是经过作者自由处理过的。乐曲的呈示部共有四个主题，每一主题在呈示之后都各有一长段发展，因此在呈示部中展示的已经是一系列独立而同等重要的对比性形象。乐曲直接从第一主题开始，起先只由木管乐器用慢速度奏出，它属于抒情的形象，抑制住难忍的悲伤，藏匿着内在的热情：

例365



这一主题在随后的进行中逐渐明晰、壮大，也更戏剧化；在法国号的一个沉思般的伤感乐句过后，只有它的个别音调在双簧管和大提琴声部中传递，主题的第一个发展周期便告结束，它在钢琴的华彩乐句中的瞬间浮现，只象是最后一瞥而已。呈示部的第二主题象狂风呼啸般在钢琴低音区呈现，这是一支严峻、庄重的英雄性进行曲，钢琴在这里似乎是在模仿管乐器的沉重音响，在低声部中有规律地反复的一些音响，则使人想到钟声的敲击。主题在钢琴上的多次反复，在乐队越刮越烈的狂风伴随下，也显得越来越加激昂、紧张。



第三主题是阵发式的进行，其中非常冲动的叠句同诙谐性舞蹈相交替，它的个别动机的紧张发展，后来还结合进一些富于腾向性的音调，最后用钢琴的一些喧嚣的和弦转入下一个主题。



第四主题由小号和法国号奏出，这是热情的进发同拘谨的奇妙汇合，可以看作威严的自然力的体现。它的发展至为紧张，钢琴与乐队在其个别动机上的对答，结束了全部主题的呈示。



乐曲的发展部由钢琴的一个简短的华彩乐句(行板)引入，这里音响柔和、平静而富于冥想意味的音乐，同呈示部结尾时的狂暴不安适成对比。此后，第四主题的抒情变形、大提琴咏唱的第一主题以及新呈现的田园诗般的新旋律，汇合成发展部前半的抒情段落，借以衬托出后半部分主题间的戏剧性尖锐冲突。不同主题的交错与溶合，钢琴独奏转为诸主题甚或乐队全奏的伴奏——在这发展部中时可看到，这正也是李斯特协奏曲风格的新特征之一。再现部的结构也很自由。这里较长时间保持着清晰的进行曲节奏和乐曲的基本调性——A大调，从而使先前作为对比的诸主题得以相互接近并锻合一起。在再现部中最突出的是第一主题，进行曲式节奏有时还使它具有庄重和有点做作的华丽等特点。主题再现的次序基本上是这样：第一主题的进行曲式变形和其他主题的个别动机的装饰——第三主题的一次变形——第一主题的夜曲式变形和在发展部前半出现的新主题的重现——第一主题的诙谐性变形——第一主题的进行曲式变形和第二与第四主题因素的重现。再现部展示了一系列五彩缤纷的形象，最后以明朗欢乐的尾声作为结束。

《第二钢琴协奏曲》在1857年写成并首演，这首作品也是交响音乐会常演曲目，但不及《第一协奏曲》那样流行。

匈牙利狂想曲(第二首)

(S.359)

李斯特的《匈牙利狂想曲》共有十九首，分别在四十至八十年代

写成，大多取材于作者在1839—1847年编选出版的《匈牙利民间曲调集》。

李斯特所创立的狂想曲体裁，以两个对比性的段落为基础。前者慢速度，叫做“Lassan”，带有傲然的武士气概和浪漫主义式昂扬的特点，有时是威风凛凛的行列或舞蹈，象古老的匈牙利帕洛塔什舞曲(Palotas)，有时又象即兴式朗诵调或叙事史诗，有很多装饰。后一部份快速度，叫做“Friskan”，它的进行轻快无羁，常用以描绘民间欢乐舞蹈(恰尔达什，Csárdás)的情景。因此，李斯特狂想曲的特点往往是力度和速度方面逐步加紧，即从庄严的朗诵性主题过渡到快速的舞蹈，最后以急剧、火热的高潮结束。李斯特的狂想曲也常常运用模仿匈牙利民间乐器——洋琴效果的音型和小提琴丰富的装饰，强调在十八世纪匈牙利民族解放运动中形成的一种城市器乐舞蹈音乐“威本科什”(Verbunkos)的独特节奏与调性风格，包括所谓“茨冈音阶”、四连音反复进行和切分特性终止式等。在李斯特的狂想曲中，或者还可以说，在他的所有作品中，最通俗的一部无疑是他的第二首《匈牙利狂想曲》。

第二首《匈牙利狂想曲》从即兴宣叙式的短引子开始。这里曲调上的倚音，是匈牙利民间音乐特有的装饰，而伴奏中带倚音装饰的和弦，则象是模仿民间弦乐器的拨奏——这段引子一下子就把听者引入民间生活的丰富多彩的美丽画面中来：



紧接在引子之后出现的便是李斯特狂想曲常有的Lassan部分。这里出现的歌调全是匈牙利民间歌曲旋律，只是也含有舞曲因素，最先出现的歌调就是这样；其中每一个乐句的"威本科什"舞曲型的结尾，使它带有鲜明的匈牙利民间音乐色彩。主题依借八度音和华丽的经过句而获得广阔发展。



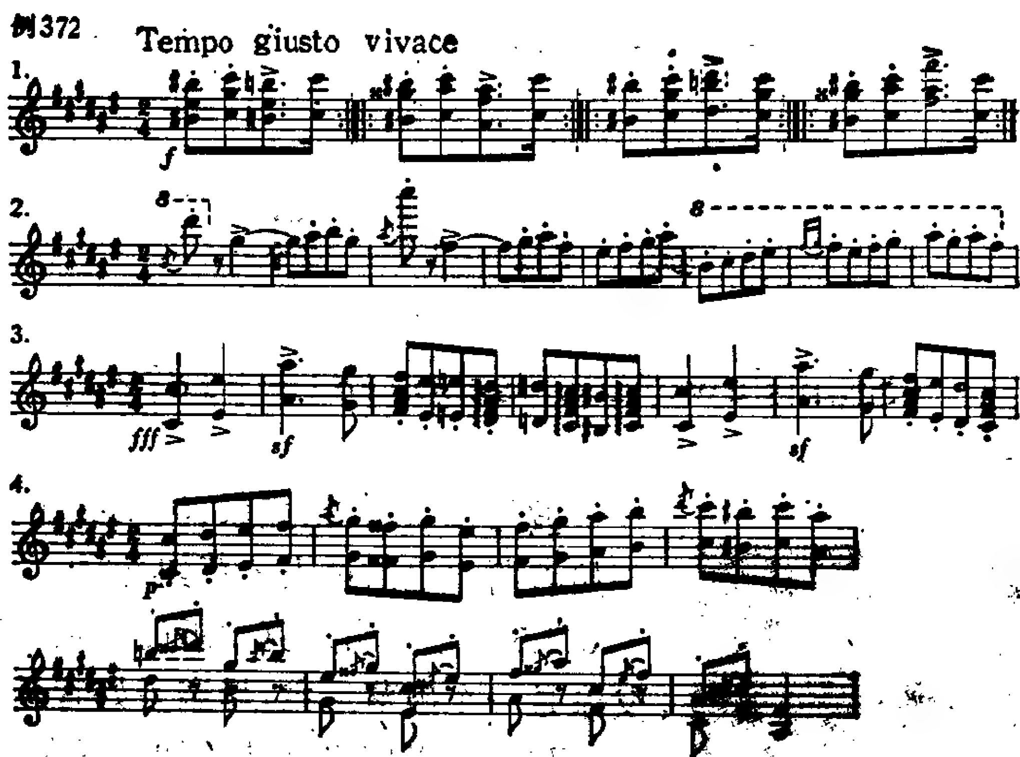
第二主题分明是一个舞曲性旋律，它那轻快的倚音装饰和低声部的持续音，同样鲜明地强调出民间弦乐器的演奏特点。



这支旋律在整个乐曲中十分重要，因为它还将是后一段音乐的基础。在这里，它先以变奏的方式发展着，可以看到它暂时被拆散开来，分布在一系列位于高音区中奔驰的三十二分音符之间，但它的发展为一个华丽的乐句打断，音乐又回到乐曲开头的那个即兴宣叙调上来。这时我们已经熟知的这支歌调移在低音区中，待到它逐渐升到较高音区时，还有一个经过句在闪烁着光辉，歌调也因此变得更加温柔可亲，色调更加明朗，更有表情。但在此之后，它只留下那富有特性的结尾这么一点痕迹，便又沉落到低音区去，并消失在乐曲开始时出现的歌调之中。

这首乐曲的后半段，即Friskan部分，描绘民间节目越来越加热烈的欢乐场面，基本上由舞曲的一系列变奏发展而成。在这些变奏中有时运用急速的同音反复以模仿洋琴的音响，有时是主音与属音的和声交替，这也是匈牙利民族和别的一些民族民间器乐常见的特征。

可以说，所有的变奏都保持着匈牙利民间舞蹈音乐的音调特征：



音乐在变奏中速度逐渐加快，音响也逐渐增强，舞蹈变得越加活跃，到达力强的高潮之后，舞蹈才逐渐安静下来，似乎动作也缓慢了，跳舞的人们好象已经走远，只是在远处还可以听到那舞曲的余音而已。后来，这些穿着节日盛装的欢乐人群又从四面八方汇集拢来，舞蹈的旋风重又刮起，所有的人们都给卷进这舞蹈的热潮中去！

李斯特的《匈牙利狂想曲》都是钢琴曲，其中有六首经作者和多普勒(F.Doppler,1821—1883)改编为管弦乐曲，都很富有效果。

莫 纽 什 科

(Stanislaw Moniuszko 1819—1872)



波兰作曲家、指挥家、波兰民族歌剧的创始者斯坦尼斯拉夫·莫纽什科，在1819年5月5日生于明斯克附近的乌贝尔庄园。父亲是一个破落地主，母亲爱好音乐，会弹琴、唱歌，家里同当时波兰知识界人士常有来往。父母亲虽然并没有想要培养孩子学音乐，但小莫纽什科对当时家里的音乐生活，对庄园左近农村流行的波兰、立陶宛、白俄罗斯和乌克兰的民间歌舞，却表现出极大的兴趣。此外，由于母亲的循循善诱，莫纽什科从小便接触和喜爱祖国的许多民族史诗和波兰诗人的一系列诗作。民间的音乐和包括密茨凯维支在内的波兰诗人的革命诗篇，就是这样从小印入他的心田，后来并对他的世界观和创作起着非常重要的影响。

莫纽什科在华沙(1827—1830年)和明斯克(1831—1836年)进普通中学读书；1837年到柏林，用近三年的时间学习作曲理论和指挥。1840年回国后，住在维尔诺历时十八年；在这里，由于政治落后，音乐闭塞，再加上婚后子女众多，生活困难，莫纽什科长期处于不顺适的逆境。但是，正是在这里，他满怀创作激情，孜孜不倦地为实现他自己的艺术理想而竭尽全力——为当地和明斯克的剧院写作一些小歌剧

和喜歌剧，如《理想》、《新唐吉诃德》和《夜宿亚平宁山》等，并为一些戏剧谱写配乐。不过，这些戏剧音乐的创作并不怎么成功，作品甚至大都没有保留下来；倒是他的一些浪漫曲和歌曲创作，真正打动了许许多多听众的心，为他争得了声誉。1848年，莫纽什科出版了他的第一册《家庭歌曲集》——这套歌曲汇编是他毕生精力的重要结晶，总共包括十二册，收集二百七十首歌曲，其中六册直到作者死后方才出版。但是促使他的生活和创作发生转折的却是他的歌剧《哈尔卡》。

1846年，为了挣脱维尔诺和明斯克的保守空气，为了结识首都知识界人士，莫纽什科来到华沙。在这里，他为革命诗人沃尔斯基(W. Wolski，1824—1882)描写农奴的不幸的长诗《哈尔卡》所感动，便根据同当时风起云涌的民族解放运动密切联系的这一题材写成歌剧，在1848年1月1日在维尔诺的一个小型露天舞台上，在没有布景和道具的情况下进行首次演出。此后，经过整整十年坚持不懈的努力，终于在1858年元旦在华沙歌剧院上演。歌剧《哈尔卡》上演成功，改变了歌剧院对莫纽什科的看法，很快地他便从维尔诺迁居华沙，担任华沙歌剧院的指挥，在生前最后几年还被聘任华沙音乐学院的教授。

莫纽什科在华沙时期(1858—1872年)的创作格外富于成果。他的优秀歌剧创作，如对波兰贵族进行辛辣讽刺的《伯爵夫人》(1859年)、以爱国思想为基础的《鬼堡》(1864年)和抗议社会不平等的《帕里亚》(1859—1869年)等，都是在这一时期写出的；他根据密茨凯维支的诗剧《先人祭》第二部而写的大合唱《幽灵》(1859年)和以叙事诗《克里米亚十四行诗》中的八首写出的同名大合唱(1867年)，也为他的后期创作增添了光彩——后一作品的风格和音乐语言同肖邦的音乐最相接近，波兰音乐评论界有时把它称为“声乐夜曲”，以同肖邦的夜曲相比拟，这并不是偶然的。除此之外，莫纽什科在这些年代还应许多小型剧院和小型音乐会组织者的要求，同时也因自己在歌剧院的指挥工作的需要，写过各种体裁的大量“实用音乐”作品，包括嬉游曲、幕间音乐和歌唱剧等；他还写了一系列宗教音乐作品，如弥撒乐、教会清唱剧和安魂曲等；他的器乐作品有三首序曲、两篇弦乐四重奏和一些钢琴曲等。但是至今仍在音乐会上演奏的乐队作品，几乎

只有他的歌剧《哈尔卡》序曲。

莫纽什科晚年因遭受音乐评论界日益频繁的攻击而深感忧伤和苦痛，物质生活的困境也使他难以度日，只是歌剧《哈尔卡》在布拉格（1868年由斯美塔那指挥）和彼得堡（1870年）的上演，给他带来了一些安慰。1870年，莫纽什科在创作上正处于精力旺盛的时期，却受到心脏病的严重袭击，1872年6月4日终于在华沙辞世。

歌剧《哈尔卡》序曲

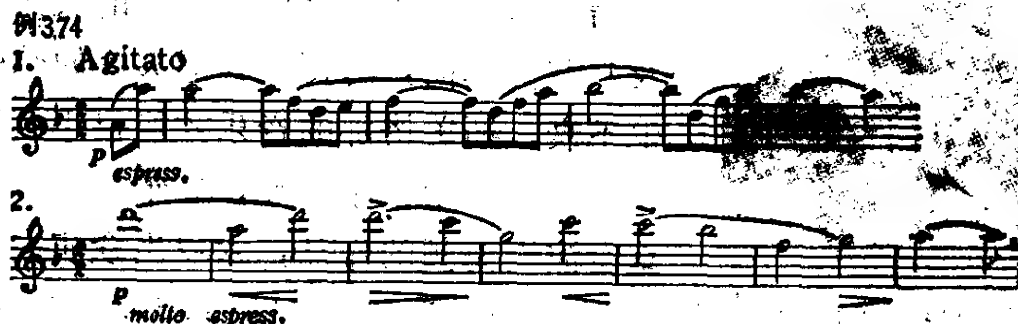
一个被贵族少爷引诱、玩弄并已怀孕的山区姑娘哈尔卡，怀着一颗纯真的心来到贵族城堡找寻他的"情人"，可是她的"情人"就在这一天正同一个大贵族的女儿订婚；哈尔卡蓦地在城堡露面，使贵族少爷狼狈不堪，因此他连骗带骂把她赶走。当哈尔卡终于从一片痴情中醒悟过来，亲眼看到自己的"情人"、孩子的父亲正在教堂举行婚礼时，她决心复仇，就点起火把要烧教堂。但她接着又意识到这把火会使许多无辜的人死亡，于是一转念又把亮火闪闪的火把抛掉，自己纵身跳进湍急的河流。莫纽什科选择这个最富有现实意义、最尖锐的社会题材，通过舞台上的典型人物和音乐的"潜台词"，对那些压迫阶级——贵族提出了极其犀利的控告。这部歌剧同1846年波兰的一次失败的武装起义，同当时提出要尊重农民的人权和人格、要唤起社会良心去关心和解放农民的进步观点，都是紧密联系在一起的。歌剧《哈尔卡》是波兰第一部名符其实的民族歌剧，观众对它特别热情，很快地它便打破了当时最时髦的外国歌剧演出次数的最高记录。在第一次世界大战期间，波兰已经隆重庆祝它的第一千次演出。

歌剧《哈尔卡》序曲并不是标题性的作品，但是它借助于歌剧音乐中的个别动机和主题素材，把听者带入歌剧的形象世界，为听者准备同剧情相适应的情绪，因此在某种程度上成为歌剧的内容提要或序幕。序曲的引子由哈尔卡的主题构成，这一主题的前后两句从不同的侧面来刻划哈尔卡的形象：前一乐句由长笛和单簧管奏出，乐句虽短，但充满戏剧性的紧张度，在整部歌剧的发展过程中还时常可

以看到它。例如，在第二幕的前奏中，它形象地预示了哈尔卡即将来到这古老的城堡，此外，在第二幕的哈尔卡咏叹调中和在歌剧终场当绝望的哈尔卡投河之前，都可以听到它。总的说来，这个乐句饱含痛苦的眼泪和叹息，体现了哈尔卡的形象的戏剧性内容。后一乐句由双簧管和大管平和、抒情地奏出，它反映出哈尔卡形象的另一面——一位农村姑娘的纯朴、天真、轻信和温柔。整个主题仿佛兼备希望和绝望这两种因素：



整段引子便是以这一主题的反复呈示和其中一些动机的发展而组成的。至于序曲的本体则含有两个主要主题，其中一个充满激情，另一个则更优美，也更富于戏剧性。这两个主题通过移调、交织等手法，在整个乐曲中得到最充分的发展。



此外，乐曲中还间插着第二幕中哈尔卡同始终热爱着她的农村青年约泰克的二重唱和约泰克咏叹调的一些音调和动机，所有这些，连同上述的几个主题，都用以同第一幕贵族醉汉之歌的音调以及订婚场面的波兰舞曲的断音形成鲜明的对照；在这两种对立动机的矛盾冲突中，一方面表示农民的屈辱，另一方面刻划贵族的高傲。在音乐的发展中曾经出现一次有力的高潮和一段戏剧性过渡，随后序曲基本主题的再现和发展比前更加强烈、紧张，迅猛的速度和喧闹的旋律所形成的咄咄逼人的气势，强调出贵族的占上风的高傲，乐曲结束时的气氛，正好同第一幕开幕时贵族城堡的酒宴的豪华排场相衔接。

斯 美 塔 那

(Bedrich Smetana 1824—1884)



捷克作曲家、钢琴家和指挥家、捷克古典音乐奠基者贝德瑞赫·斯美塔那，在1824年3月2日生于捷克东南部的里托迈希这一古老城市；父亲是酒坊主，会拉小提琴。由于生活关系家庭多次迁徙，斯美塔那得以从小熟悉许多城市附近的农民生活及其歌曲舞曲，对捷克普通人民的热爱终生不衰。斯美塔那的音乐才能自小就已显露：四岁开始学小提琴，翌年便能参加四重奏演奏海顿的作品，六岁当众演奏钢琴并开始尝试作曲。中学毕业后，他自修音乐，到1843年，已在一则日记写下这样的话语："但愿上帝恩佑，使我在技巧上成为李斯特，在作曲上成为莫扎特"——这时他已决定献身于音乐事业了。1844—1847年，又到布拉格拜师学习，进展很快，这期间，用封·彪罗的话说，他已经是当时肖邦作品的最优秀的演奏者之一。此外，他还写出不少圆舞曲、方阵舞曲、加洛普舞曲和波尔卡舞曲等作品，1851年通过李斯特的介绍出版的钢琴曲《六首特性乐曲》(列作品第1号)，就是在这一时期写出的。为此，他曾说过，"是李斯特把我带入艺术的世界"，但是斯美塔那真正得到艺术世界的承认，却在若干年之后，而其中的转折点则是1848年的革命事件。

当1848年革命爆发时，斯美塔那在这如火如荼的革命现实直接影响之下，在很短的时间内创作出一系列反映这一伟大事变的作品，包括《两首革命进行曲》、《民族近卫军进行曲》和《自由之歌》等；革命赋予斯美塔那以力量，帮助他意识到推动现实前进的思想与艺术的功用。他的这些作品第一次出现了热情奔放的旋律，其中还隐约现出胡斯运动时期捷克颂歌的影响；但是，他的创作所拥有的民族气质，只是在成熟时期才得到完美的体现。在革命失败后的反动时期，斯美塔那主要以教课养家糊口，四个孩子接连有三个去世，又使他的生活蒙上一层更加阴暗的色彩；他越来越强烈地感到在布拉格实在无法容身，最后终于接受李斯特的建议到国外小住。

1856—1861年间，斯美塔那住在国外——大部分时间住在瑞典的歌德堡，在那里组织乐队和指挥交响音乐会，还到德国、丹麦和荷兰等地成功地进行钢琴演奏。如果说，1848年的革命使斯美塔那的世界观发生决定性转折的话，那么，在国外生活的五个年头，由于对祖国的深切思念，又有助于巩固他的民族理想，使他意识到自己负有成为捷克民族艺术家的神圣使命。这五年间，斯美塔那的创作分两条路线发展：一方面，他继续早年创作钢琴曲的经验，又以充满诗意的捷克波尔卡舞曲形式写出了《回忆捷克》的钢琴套曲；另一方面，他创造性地运用李斯特所奠立的交响诗体裁，写出了《理查三世》(莎士比亚)、《华伦斯坦的阵营》(席勒)和《雅尔·哈康》(艾伦什奈格尔)。这三首交响诗中的崇高激情和戏剧性，预示了斯美塔那一些歌剧的风格，它那乐天和欢乐迸发的场面，成为他的歌剧《被出卖的新娘》序曲的蓝本，所有这些，也为他后来写出的范作《我的祖国》做好了必要的准备。

1861年春，斯美塔那回到布拉格，就此几乎不曾再离开过捷克的首都。

这时候，斯美塔那三十七岁，满怀创作的激情和力量，全身心地投入领导独立发展捷克民族音乐文化的广泛活动：他同进步知识分子组织起一个团结爱国作家、画家和音乐家的“艺术俱乐部”，自己领导这个俱乐部的音乐组；他为1862年建立的“临时剧院”接连不断地

写作歌剧，包括记述十三世纪捷克人民抗击德国封建主这一史实的《勃兰登堡人在捷克》(1863年)、反映捷克人民乐观精神的《被出卖的新娘》(1866年)、借十五世纪末的传奇以强调解放斗争思想的《达里波尔》(1867年)和描写古捷克明智的女执政官的史诗以歌颂人民的不朽功业的《里布斯》(1872年)等；他领导著名的男声合唱团"布拉格赫拉霍尔"(Hlahol Pražský)，以"心向祖国"为号召，在捍卫民族文化的斗争中发挥了很大的作用；为了唤醒捷克人民建立自己的音乐文化的民族感情，他积极撰写文章，大力宣传捷克本国作曲家的作品。在这段时间，斯美塔那经常是同时进行两三种作品的写作，一部作品尚未完成，另一部作品又已开始；在创作歌剧的同时，还为合唱团写合唱曲，构思钢琴曲和大型交响音乐作品。但是，斯美塔那在各方面进行的斗争却相当艰巨，他受到论敌的攻讦和凌辱也持续不断：他的第一部歌剧《勃兰登堡人在捷克》写出后过了三年才得以公开演出；第三部歌剧《达里波尔》只上演六场便被迫停演；1874年，他新写的歌剧《二寡妇》受到的恶意攻击，使他的神经严重震荡，甚至酿成耳聋的惨剧——对一个音乐家说来乃是最惨重的灾难。为此，他不得不辞去剧院指挥的职务，幽居乡间专心写作，在他一生的最后十年当中，继续写出他的划时代的交响诗集《我的祖国》、四部歌剧——《吻》(1876年)、《秘密》(1878年)、《鬼墙》(1882年)和《薇奥拉》(1884年，只写出第一幕)、以及一系列钢琴、室内乐和合唱作品。斯美塔那的晚年生活艰难，实际上只依靠出卖作品获得的一点近似布施的收入过活；他的精力显著消退，还常感到出现各种幻象，有时甚至失去理智。1884年5月12日，斯美塔那终于走完他一生的道路，死于布拉格精神病院，葬在维谢格拉德公墓的捷克名人祠中。

斯美塔那在哈布斯堡反动政体压迫的困难社会条件下，热情地维护崇高的民族艺术理想，他的一切活动都只围绕着这样一个主要目的，即用音乐帮助捷克人民争取自由和独立的斗争，培植他们勇敢乐观的精神和正义事业必胜的信念。因此，他的作品象一面面战斗的旗帜，时时激发着捷克人民的民族骄傲感情，长时期以来一直成为反抗异族统治的民族解放运动的象征。斯美塔那在奠立捷克古典音

乐方面所起的历史作用，可以同格林卡在俄罗斯音乐史上的地位相比，人们常把斯美塔那称为"捷克的格林卡"，这确是对他的十分恰如其分的评价。

交响诗集《我的祖国》

交响诗集《我的祖国》包括六首篇幅较长的交响诗，在1874—1879年共五年时间内陆续写出，这六首交响诗都是独立的艺术作品，但在形象与主题方面彼此之间又互有联系，从而紧密地结合成为一个整体。换句话说，作者主要是以对祖国的热爱之情，来锻合这六首作品的总的构思。他歌颂祖国光荣的过去和山河的壮丽，他对当时还没有得到自由的同胞指明过去历史上人民的力量所在，他在结束这套诗集时还用强壮有力的幻想以坚定人们对祖国的光辉未来的乐观信念。

这套诗集的形象所涉及的范围很广，作者通过史诗和历史、人民的生活和神话，多方面地反映了祖国的神貌：这里有俯瞰着布拉格城的古老城堡——捷克过去光荣的象征（《维谢格拉德》）；所描绘的祖国山河画面，有时是活生生的，充满着现实的抒情音调，而有时则笼罩着幻想的迷雾（《伏尔塔瓦河》和《捷克的原野和森林》）；这里还有关于往昔的传说（《萨尔卡》）和人民为争取自身解放在几个世纪中进行英勇斗争的历史篇页（《塔波尔城》），最后，则是对未来胜利的讴歌（《勃拉尼克山》）。这六首交响诗以其中第三首《萨尔卡》最具戏剧性，但篇幅最短，它的前后两首则是关于捷克大自然的抒情生活画面，诗集的序诗是雄伟的《维谢格拉德》，最后两首都是严峻的英雄性史诗，结尾的一首《勃拉尼克山》是前一首的情绪内容的直接继续，同时因其主题和形象同序诗保有联系，又使全套形象丰富的诗集得以实现其有机统一。

关于诗集标题的文字说明，斯美塔那原先打算邀请一位诗人为每一首交响诗分别撰写一些诗句，但是他后来只是选用散文式的说明，而且他还认为这些文字说明只是用以启发听者的诗意想象，帮助

听者理解作者的构思而已，实际上音乐的发展并不受这些"情节"的局限，它有它自己的发展规律，用作者的话说，即构成了"全新的形式"。斯美塔那对这套诗集的形式的处理，也不同于李斯特。为了更自由地体现非常多样的内容，他避免运用奏鸣曲形式，也较少使用变奏的发展原则，总的说来，诗集的现实主义内容，是同李斯特的浪漫主义哲学诗最主要的区别所在。

（一）维谢格拉德（T.110*）

"古代游吟诗人的诗琴声构成了乐曲的引子，它使人想起捷克诸王公的这一京都城堡往昔的宏伟与显赫，想起骑士们在这城堡及其周遭进行的比武和争战，还想起这城堡的陥落和倾复。最后，游吟诗人的歌声又起，乐曲在这悲壮的音调中结束。"

传奇般的维谢格拉德是一系列捷克古老民间传说时常谈到的第一个捷克王国所在地，它同里布斯、萨尔卡的故事都有联系，几乎所有的捷克斯洛伐克人从小就熟悉它，而且终生不忘传说中那样详细描述的这一奇妙的城堡。民间传说中笼罩在这城堡上的浪漫主义雾幔，同样弥漫在斯美塔那取材于这一传说的第一首交响诗之中。这首交响诗的内容，用一个代表维谢格拉德的史诗主题以集中体现，整个乐曲也就是由这个主题的变化和发展构成的。

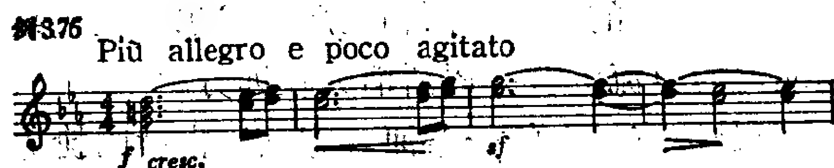


这个主题起先由两架竖琴奏出，这竖琴的音响效果以及主题的即兴式陈述，都很容易使人联想到游吟诗人的形象，因为这些诗人都

注* 斯美塔那作品号码以Teige编目(1893)为据。

是采用一种多弦的乐器以伴随自己的歌唱的；还有，作者为这一主题选用ᵇE大调的调性，似乎也有助于表达这古堡的宏伟而庄严的形象。随后，主题由法国号和木管乐器接奏，这时，更加饱满、厚实的音响以及严谨的"圣咏"和弦表达，使主题显得更有份量，而小号和定音鼓间插出现的四度音程，也隐约暗示主题的勇武含义。接着，当弦乐器复奏这一主题并引入一段高潮时，音乐的色泽更加明朗，开头那安宁、静观的情绪变得欢乐而高昂，诗人叙述的幻象现在在听者面前变成活生生的现实——回顾祖国的过去使人感到激奋和骄傲。欢乐、明朗和强大的感觉便是这段引子留给人们的第一个印象。

尔后，音乐的速度转快，出现了新的气氛。乐曲的中心段落开始着重叙述城堡中骑士们的功绩，"这里有欢乐的军号和鼙鼓声，骑士们挥舞着白刃为迎接胜利的争战而操练，群集的战士们的盔甲映着太阳闪烁着耀眼的光芒，整个维谢格拉德震荡着庄严的颂歌和胜利的欢呼。"斯美塔那运用基本主题的一个动机以构成急速的赋格段(Allegro vivoma non agitato)，用以表达这一段的内容：现在基本音乐形象的性格发生显著的变化，维谢格拉德主题所特有的那种明朗而安然的特点消失了，它那不停地反复的音调变成激动的呼喊；随后出现的军号声和乐队短促有力的和弦，强调地表明音乐所描绘的内容——"比武"和"战斗"。接着出现另一个新的主题，它与乐曲的基本主题同出一源，但更有歌唱性，充满纯斯拉夫式的宽广和真挚等特点，象民间史诗曲调那样平和安然，其情调之开朗也更接近于叙述祖国与人民的动人歌曲：



这个抒情的主题在军号合奏和从维谢格拉德主题转化出来的一些更加接近朗诵调的激动呼喊的策励之下进入高潮，逐步发展成一支胜利和凯旋的颂歌。高潮过后，音乐的紧张度逐渐减弱，并消融

在弦乐器颤栗不安的震音之中，最后一切全都静息下来；这时，从单簧管上升起抒情主题的轻柔乐句，其它木管乐器同样温柔地应和着它。这传奇式城堡的故事结束了——人们只从传说中知道这城堡存在于远古，它有用大树干围成的墙垣，但是它是否毁于战火，传说中却没有述及。现在，在这废墟之上，我们只能听到其实早已消失的游吟诗人的诗琴声的一些回响；音乐重又回到乐曲开始时出现的崇高而庄严的维谢格拉德主题上来。在这段相当扩展的慢速度尾声中，乐队全奏的强力和弦还使这一主题显得比前更加宏伟有力，最后，竖琴的琶音音型仿佛使人看到诗人弹奏的神态，他以安详的维谢格拉德主题结束这首乐曲。

维谢格拉德的主题在斯美塔那的作品中，好象成为他的祖国大地的光荣象征，这个主题正也就是在这一意义上将分别在这套诗集的其他交响诗中重视。

（二）伏尔塔瓦河（T.111）

“伏尔塔瓦河有两个源头——流过寒风呼啸的森林的两条小溪，一条清凉，一条温和。这两条溪水汇合成一道洪流，冲着卵石哗哗作响，映着阳光闪耀光芒。它在森林中逡巡，聆听猎号的回音；它穿过庄稼地，饱览丰盛的收获。在它两岸旁边，传出了乡村婚礼的欢乐声。月光下，水仙女唱着迷人的歌曲在河上的浪尖上嬉戏。在近旁荒野的悬崖上，保留着昔日光荣和功勋记忆的那些城堡废墟，谛听着它的波浪喧哗。顺着圣约翰狭谷，伏尔塔瓦河奔泻而下，冲击着巉岩峭壁，发出轰然巨响。尔后，河水越加壮阔地奔向布拉格，流经古老的维谢格拉德，现出它的全部瑰丽和庄严。伏尔塔瓦河继续滚滚向前，最后同易北河的巨流汇合并逐渐消失在远方。”

伏尔塔瓦河是捷克最大的一条河，它从远古就同捷克人民的生活血肉相连，是捷克历史的见证。为了适应这首交响诗总的构思要求，即体现其中丰富的众多形象及其明显的转换，作者在这里摒弃了单一主题的原则，而代之以“情节性”连续发展的手法——他采用近似回旋曲的形式，以象征永远年青和不断更新的民族精神的伏尔塔

瓦河形象作为乐曲的基本主题，并通过它把穿插其中呈现的许多生活画面加以贯串统一。在这首交响诗中，描绘的因素起着很大的作用，为此，作者甚至在总谱上例外地写下许多文字的说明。乐曲开始时是长笛独奏的悠缓旋律，这就是总谱上写明的"伏尔塔瓦河的第一个源头"。这里的配器非常清淡：没有低音，没有和弦，也没有伴奏，这里长笛的明亮而冰冷的音色，只有竖琴的泛音偶而用一种轻快的叮哨声为之装饰，还有小提琴的拨弦，则象是小溪的微波溅出的浪花在阳光下闪闪发光似的：



接着，"伏尔塔瓦河的第二个源头"也结合进来了；这是从长笛主题引伸出来的新旋律，用单簧管较为温暖的音色陈述——两个水源的汇合，给人一种更加宽阔有力的印象。象这样，用长笛和单簧管（各分成两个声部）的波浪音型的轮番交替组成的这段引子，呈现出的完全是一幅柔和纯净的水彩画面。但是现在，由弦乐器加强的波浪音型转而充当音乐的背景，即时从小提琴和双簧管声部宽广而自由地升起了伏尔塔瓦河的如歌旋律；这支旋律从引子的旋律型中油然而生，好象这河水就是引子中的溪水本身似的，只是这时的乐队配器较前厚实，它明确地强调这已经是波涛翻滚的大河了。



这支素朴的抒情旋律充满一种迷人的诗意和美，接近于捷克的感情真挚的民歌，但它的个别音调又有史诗般宽广咏唱的特点。乐曲的这一基本主题以大小调交替出现的方式在全乐队中反复呈示之

后，便是“林中狩猎”的场面了。不过在这里，描绘的因素根据总的艺术构思的要求，只是不断传出狩猎的欢乐号声（法国号和小号）以强调明朗的大调色彩而已，并没有具体描写狩猎的场面，音乐主要是刷新大河主题强有力的形象，表达正午时分大河在山间沟壑中自由翻腾的景象。伏尔塔瓦河一刻不停地在奔跑，转瞬间，密林早已逝去，猎号声也在河水的喧嚣声中悄然消失。这时已是夏日黄昏，大河穿越田畴，岸边即时传来波尔卡舞曲节奏明快的乐声，但音乐所描绘的与其说是“乡村婚礼”具体的欢乐舞蹈场面，倒不如说是乡村和平生活的概括性诗意形象更为合适；它那纯朴、明朗而典雅的动机，显然是从伏尔塔瓦河主题乐句的结尾引伸出来的：

例379



这舞蹈动机起初音响深沉，仿佛从远处传来，后来越发明朗、响亮。但河水很快地就把喧闹的村庄抛在后面，舞曲的回声也逐渐消散了。随着景物的推移，夜幕降临了，音乐开始弥漫着神幻的色彩：长笛和单簧管在低音区上下飞跃，还有竖琴乐句的穿插，这里既描绘出河水的流动，又象是“水仙女的舞蹈”，而在这有点阴暗的背景上，弦乐器（带上弱音器）合奏的和弦乐句，似反映出银白的朦胧月色，又很象水仙女的歌唱：

例380



然而，象先前那样，伏尔塔瓦河从不中断它的行程，城堡黑黝黝的影象被暗夜所吞没，富于魅力的水仙女也不见了，只剩下流水在汹涌高歌。伏尔塔瓦河主题重又展示它那宽广的叙述，但这时它已接近

“圣约翰峡谷”。紧接着，主题的进行开始发生明显的变化，音乐的色彩变得阴暗而严峻，深具幻想意味：有时显出惊慌和不安，有时则是沉重的冲击、紧张的搏斗和威力的显示。这时铜管乐器第一次得到了用武之地，几乎始终不断的定音鼓也大大加强了声势，乐队的音响不断在增涨，掀起的浪头越来越高，伏尔塔瓦河在峡谷中为冲开自己的通路，勾勒出一幅惊心动魄的画面，达到了戏剧性的高潮。越过湍滩和隘口，伏尔塔瓦河映着初升的太阳，变得更加波澜壮阔，自由自在，主题用大调和乐队全奏陈述，尤其具有胜利的风貌。最后，波涛起伏的伏尔塔瓦河来到布拉格古老的维谢格拉德身旁，这时，我们在前一交响诗中已经熟知的维谢格拉德主题的史诗动机，在大调中以凯旋进行曲的形貌出现，成为全曲之冠。河水滔滔滚滚地向前流去，然后逐渐消失在遥远的远方。末了，乐曲以维谢格拉德主题的两个威严的和弦作为结束。

（三）萨尔卡（T.113）

这首交响诗在整套诗集中篇幅最短，但最具戏剧性；这首乐曲所由取材的捷克“娘子军”古老传奇，据考证可能发生在七世纪末八世纪初。故事叙述一群被遗弃的妇女，她们拿起武器——弓与剑，为了夺回自己曾经享有的权利，决心对所有的男人实行报复。邻近的武士茨狄拉德想平复娘子军的骚扰，带兵朝布拉格进发。娘子军设计把最漂亮的萨尔卡绑在树上，诱使茨狄拉德的队伍进入狭谷，茨狄拉德果然为萨尔卡的美貌所惑，把她解下带回兵营。是夜，兵营中大开舞宴，全无防范，当众人酩酊大醉熟睡不醒时，萨尔卡同她的战友们便把来犯的武士全部消灭。勇敢的萨尔卡是民间史诗中广泛闻名的妇女形象之一，布拉格附近的一道狭谷便是以她命名的。尽管传说中的萨尔卡似乎十分冷酷无情，嗜血成性，但在许多以此为题材的作品中却有着不同的处理：例如在捷克作曲家扬纳切克（L. Janáček，1854—1928）的同名歌剧中，当萨尔卡眼看战友们在篝火中焚烧茨狄拉德的尸体时，她自己也跳入火中，而菲比赫（Z. Fibich，1850—1900）的同名歌剧却让萨尔卡放走茨狄拉德，自己则从悬崖投身狭谷。斯美塔

那笔下的萨尔卡也很有人情味，很女性化；她爱上茨狄拉德，真心不舍得让他去死。作者把萨尔卡性格中的热情、桀骜不驯和反抗的自发力量作为音乐描写的重点，从而也就规定了整个作品的总的特征和紧张度。正是这种大为加强的戏剧性，浪漫主义的高昂激情，尖锐的情绪对比，以及情节的急剧发展，使《萨尔卡》全然不同于诗集中其他五首多少带有史诗性的交响诗。

这首乐曲由代表两个主角的主题的连续呈示和三个场面（"爱情"、"宴舞"和"战斗"）组成。乐曲直接从萨尔卡的主题开始，这是一个急遽升腾的很不平顺的旋律，它的进行因被大量的切分休止符剁成短小的碎片，因此带有激动的朗诵调色彩；这就是狂怒的萨尔卡的音乐写照，她好象对着娘子军宣誓，激励她们大胆复仇。音乐的情绪狂暴、猛烈，它一下子就把听者引入这事件的悲剧性气氛中来：

例381



这个悲壮的朗诵调旋律的发展，一度因和弦式的节奏步调的闯入而被打断——娘子军已经听到茨狄拉德的队伍清晰的脚步声，此后萨尔卡主题复述时这进行节奏总是断续相随。接下茨狄拉德主题的呈示尤其有趣。这是双主题平行进行的结构，作者似乎把整个乐队分成两半，其中一半（管乐器、打击乐器和低音弦乐器）演奏茨狄拉德的进行曲式主题的和弦，它那清晰有力的节奏（同萨尔卡主题形成明显的对比）由轻而响，好象从远而近，其间还不时穿插进军号的声响；乐队的另一半（弦乐器）则用一个不安的动机的不断反复紧跟着进行曲节奏。整个主题的陈述和发展形象地描绘了一支队伍正朝着狭谷前进：



当茨狄拉德主题进入高潮时，突然，“从炎热和死寂的狭谷传出了一个人的呼声——不知是在呻吟，还是在祈祷求援”。这是与茨狄拉德主题同时出现的单簧管独奏旋律，它那下行的轮廓是萨尔卡主题的特点之一，只是现在变成畏葸而胆怯。萨尔卡含泪对茨狄拉德叙述自己的身世：“我叫萨尔卡，给娘子军抢到此地，她们听到了你们队伍的马蹄声才把我丢在这里，请你们放我回家去吧！”随后，茨狄拉德的疑问式插话（大管和大提琴独奏）同萨尔卡的长段叙述（单簧管的长句）进行对答，这段器乐对话还为过渡到下一段相当扩展的抒情场面在情绪上预先作好准备。



这首交响诗的第一个场面——“爱情场面”描写得很有生色。萨尔卡的主题有着很大的变化，它仍由小提琴奏出，并用长笛、双簧管和单簧管予以加强（乐曲开始时萨尔卡主题的呈示也是使用上述这几件乐器），但变得温柔而热情，它那从不间断的进行扩及越来越加宽广的音域；而茨狄拉德惑于萨尔卡的美色，不时用疑问式的衬腔（仍在大管和大提琴上）以伴随小提琴的旋律。这一段音乐的感情真挚而强烈。接着，传出了响亮的军号合奏声，“宴舞场面”开始了，作者在这里使用一些故意写得很不平顺的动机的反复以描绘士兵们的舞蹈，音乐的进行有点粗重、笨拙，有时象“在原地踏步”，有时还混杂着盔甲相撞的叮咄响声。音乐的描写富于画面性，形象鲜明，很有表

现力。



宴饮舞蹈的狂潮慢慢地静歇下来了，疲乏和睡眠把这些武士们几乎全都推倒在地。现在的气氛是不安的寂静(弦乐器轻声震奏)，因为在远处岩下，有几十双眼睛正紧张监视着这狭谷空地的动静。这时萨尔卡解下随身携带的牛角，示意叫已经昏醉的茨狄拉德自己吹响她们预定的信号；强有力的号声随即震荡狭谷并传回一阵微弱的回声。娘子军战士逐渐接近武士的营垒，但是暂时这里还是一片寂静。萨尔卡坐在那里，望着熟睡的茨狄拉德脸上露出的安然微笑，内心感到无比的痛苦；这位轻信的年轻人完全为萨尔卡所征服，一点也不知道这个可怕的骗局。单簧管的大段独奏表达了在这一紧张时刻萨尔卡的复杂心情，但是，已经没有多余的时间好进行抉择，残酷的夜战开始了。这最后一段以萨尔卡主题为基础，但它比前发展得更为广阔、猛烈和奔放，最后，这首交响诗就以茨狄拉德及其同伙全部被歼的场面作为结束。

交响诗《萨尔卡》以其雄浑的气魄和紧张的戏剧性，同它前后两首美丽的风景画页形成鲜明的对比。

(四) 捷克的原野和森林(T.114)

在戏剧性地紧张搏动的《萨尔卡》之后，现在的《捷克的原野和森林》则是从容不迫的大段叙述，其中抒情而感奋的旋律流注，充满着诗意和静观的色彩。如果说，交响诗《萨尔卡》因拥有富于表情的许多细节而被喻之为叙事剧诗的话，那么，交响诗《捷克的原野和森林》，特别是它的前半部分，则更象是赞美祖国大地的颂歌。象这同一类

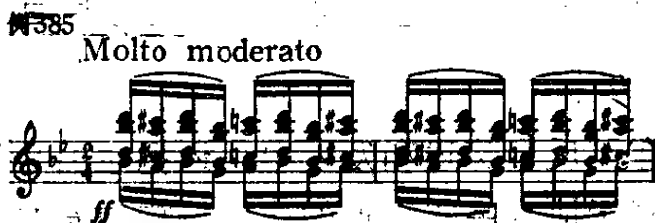
型的作品一样，这里也很少涉及细节的描写，其中有关大自然画面以及风俗性形象的体现，都是非常概括的。

交响诗《捷克的原野和森林》是斯美塔那在1875年夏天从布拉格来到东北部的亚布科尼查山区住在他女儿家时写出的。每天同大自然的接触，唤醒了他早日的愿望、即运用歌曲和舞曲以构思反映捷克人民生活的交响诗，至于这首作品的内容，作者在总谱上是这样说明的：

“当我们伫立在捷克的大地上极目四望，从四面八方——从原野和森林传来了我们所感亲切的熟悉声响，它有时欢乐，有时沉思：这里所要表达的就是在这样的时刻萌生的多方面的感情体验。……法国号的一段独奏是广阔的森林的动机；音乐中还赞颂了肥沃的山谷和边区的美景。总的说来，每一个人聆听这首乐曲时，都可以在自己的想象中描绘出同他自己的心绪最相近的那些景物，因为诗人的幻想是十分自由的。但是所有这些又必须同作品的某些细节保持联系。”

这首交响诗开头一段引子有点特别，它动员整个乐队一起闯入，活动的音区广阔，发出的音响强烈，给人一种真正宏伟、美丽而庄严的感觉，好象在听者面前一下子展示出阳光灿烂、广阔无垠的原野一般。用作者的话说，他的“这段引子应该表达每一个来到捷克的人所获得的第一个强烈印象”：

例385



我们记得在交响诗《萨尔卡》的序引中，作者用两个主题的连续呈示以介绍作品的两个主要人物，而在这首交响诗的引子中，作者也用两个相辅相成的主题以塑造祖国大地的形象；前一个主题起一种主导动机(D—♭B—C—D—♭B)的作用，后一个则是从它派生出来的。这补充性的第二主题仿佛领着听者离开林涛鼎沸的密林，前往欣赏原野上牧歌的呼应(单簧管——双簧管)，或者，正如作者所说，“好象

看到了天真无邪的农村姑娘”。

例386

1.

p *dolente*

2.

p *espressivo*

紧接在引子之后出现的第一大段，用复调音乐的一种比较复杂的形式——赋格段写成；音乐的笔法非常精致，虽然同其它段落相比终究还稍嫌枯燥一些。这里依然是风景式的描绘：象花边一般精细的旋律型，有如回声一样在各个不同的声部起伏，弦乐器由于使用弱音器，成功地再现了树叶的簌簌声响和溪水的潺湲：

例387

Allegro poco vivo, ma non troppo

p

这个主题在其反复陈述和发展中，还把法国号的和弦式旋律结合进来，这支富于捷克民歌特点的法国号旋律有时甚至把赋格主题挤在一边，突出地用它自己的庄严合唱作为对祖国、对生活的礼赞：

例388

Listesso tempo, poco meno vivo

p *dolce cantando*

突然，一个生机勃勃的短小动机屡次闯入，它坚持催促着人们参与舞蹈的行列——这是乐曲后一段的开始。斯美塔那在尽情讴歌祖国大自然的瑰丽景色时，也没有忘记生活在这土地上的人民。现在，深具捷克民族特性的波尔卡舞曲旋律响起来了，这似乎是民间节日的描绘，值得注意的是从这支旋律的进行中依然可以看到乐曲的主导动机的骨架：

例389



舞蹈的旋风越刮越猛，它在自身的不断反复发展过程中，也同引子的牧歌旋律结合一起。只是现在，那悠缓的抒情旋律，或者说在美妙的大自然景色中出现的那位农村姑娘，虽然保留原有的歌曲性特点，但完全纳入舞蹈节奏之中。民间节日的舞蹈一直引向全曲欢乐的高潮，当人们确已尽欢的当儿，象征广阔森林的法国号动机又响起来了，最后一段欢乐的尾声既在形式上使全曲保持统一，又表达了欢乐的人们同哺育着他们的祖国大地的紧密关系。斯美塔那在这首歌颂祖国大自然及其人民的交响诗中，用节日的欢乐以充分揭示人民从大地母亲得来的力量，在随后的两首交响诗中，作者还将以斗争和残酷的会战再次表现人民为保卫祖国大地所显示的无比威力。

(五) 塔波尔城(T.120)

卷首题词："你们是上帝的战士"

在这套诗集的前几首交响诗中，斯美塔那曾反复强调的爱国主义内容，在最后两首交响诗中有着更为直接的体现。这最后两首——《塔波尔城》和《勃拉尼克山》，复活了捷克人民记忆最深的胡斯战争时代的历史和有关传奇，《塔波尔城》还是整套诗集中唯一同历史事件相联系的一首，这个题材一直吸引着捷克进步作家、画家和音乐家的注意。

中世纪的捷克王国曾经是德意志帝国的藩属，由于德国大量向捷克移民，到十三世纪捷克几乎成为拥有两个民族的国家，受到德国和教皇双重的残酷压迫。十四世纪末十五世纪初，布拉格大学校长、牧师扬·胡斯(J.Hus,1369—1415)在反对中世纪天主教教会和异族压迫的宗教改革中进行了一些努力，他的一些基本上是治标的主张，实际上涉及迫待解决的社会问题，反映了民主力量——市民、农民和一部分骑士要求独立自主的愿望，因此不为当局所见容，终于在1415年被主教会议以异端罪名判处死刑。胡斯的殉难引起了市民的起义，爆发了捷克历史上有名的胡斯战争。当时反抗政府的胡斯党人分成两派，一派是温和的圣杯党，另一派是急进的塔波尔党，后者以位于布拉格南部的塔波尔城堡为据点，在扬·吉士卡的统帅下，胜利地击退了德国皇帝和教皇发动的五次十字军征讨，并为反击敌军深入到德国的萨克森、勃兰登堡和波罗的海沿岸。保持十五年常胜战绩的吉士卡和光荣的塔波尔城，就此成为强大的反抗力量的象征，永远留在捷克人民的记忆之中，斯美塔那据此而写的这首交响诗，也成为十四至十五世纪捷克解放战争的一个著名的音乐纪念碑。

《塔波尔城》的音乐，并不具体描绘某一战斗事件或塔波尔城的生活场面，而是揭示保卫塔波尔城战士的英雄面貌。听赏这首作品时，正如作者所说，“不应去寻找音乐的细节描写，因为作为一个总的构思，作品只是在于赞颂胡斯党人在战斗中所表现的坚忍不拔的精神”。

斯美塔那选择塔波尔战士作为军歌的一支古老的圣咏曲调《你们是上帝的战士》，用以构筑他的这首交响诗，把它处理为捷克爱国者战无不胜的象征。这首作品采用单一主题的发展原则，它的主题是在音乐的进行中逐渐形成起来的；乐曲大体上可以分成塔波尔战士的夜营 (Lento)、战斗的烈火 (Molto vivace) 和胜利的颂歌 (Lento maestoso) 三段。乐曲开始时呈现的那种深藏着不安的阴暗色彩，立即吸引住听者的注意；这是在定音鼓和低音提琴神秘的隆隆声背景上出现的一些“呻吟”般的半音下行音调，它一开始便令人感到有一种巨大的力量似乎暂时还被控制住似的。军歌开头有力的节奏型由

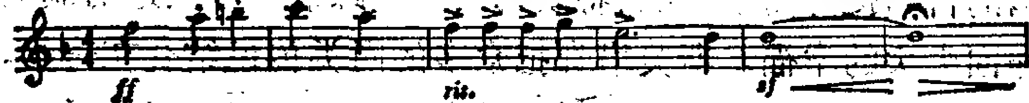
法国号不断反复奏出，并逐渐形成傲然的命令式动机——“坚忍不拔的动机”：



由全乐队（第一小节用和弦，第三小节用齐奏）和定音鼓独奏（第二小节）组成的这个动机，是胡斯战歌的第一句——“你们是谁，你们不是捍卫上帝律例的战士吗”，它的移调重现加深了主题本身的严峻、决断的特点。战歌的第二句“要祈求上帝帮助，要信赖他”，改用四部和声的方式陈述，接近于圣咏的气质，音乐的色彩比较明朗，但有如凝神沉思一般：



但是，如此平和宁静的情绪同胡斯战歌的号召精神到底很不协调，它瞬即由弦乐器上愤怒的宣叙调乐句所取代。这“坚忍不拔的动机”的不断反复，最后还引出战歌结尾乐句的刚强呼唤：“要信赖他，你们将永远同他胜利在一起！”



就象这样，胡斯战歌的三个乐句在这段引子中间隔三次逐渐呈示，它那宏伟、威严而崇高的旋律蕴藏着极大的力量，特别是它那紧张的切分节奏，对促使音乐的发展、强化情绪的力度、以及刻划塔波尔战士的精神风貌等方面，都发挥了很大的作用。乐曲的当中一段

主要发展战歌中最鲜明的音调、即第三个乐句开头的一个动机。这里，音乐显得特别激动、不安，经过一小段发展，越来越清晰地可以听到一些战斗的喧嚣，似乎出现一些描写性因素。这时，乐队似乎又给分成两半，一半是弦乐器快速的奔驰，象征激烈的战斗，但这只是音乐的背景；在这背景之上则是乐队另一半(管乐器)奏出的一系列力强的密集和弦，这是被作者称为"傲然不屈的动机"，它穿越战斗的轰响，充分展示出它那宏伟而严峻的美。在最后一段音乐中，战歌"你们是上帝的战士"的曲调最后一次呈现时，带有悲剧性激情的色彩，这同胡斯运动的悲剧性命运正相符合：塔波尔战士不曾为外敌所征服，却被内部敌人圣杯党所挫败。乐曲最后以"坚忍不拔的动机"的不断反复形成力量的狂潮作为结束。

胡斯战歌"你们是上帝的战士"经斯美塔那第一次成功地用作这首交响诗的主题之后，还被另一些捷克作曲家相继采用，例如德沃夏克就曾用它写成一首序曲。

(六) 勃拉尼克山(T.121)

《勃拉尼克山》和《塔波尔城》，都取材于胡斯战争，使用"你们是上帝的战士"这同一歌曲为主题。《勃拉尼克山》无论在标题内容或音乐形象方面，都可以说是《塔波尔城》的续篇，所不同者仅在于《塔波尔城》以史实为依据，而《勃拉尼克山》则是根据传说。

关于勃拉尼克山的传说，在捷克几乎是家喻户晓：胡斯战士并没有死，他们只是开赴在他们面前裂开的勃拉尼克的群山之中长眠，而在祖国遭受沉重灾难的时刻，他们都会从梦中醒来，走出山中，再为祖国的自由挺身而战，他们将要消灭那些蹂躏祖国大地的敌人，为人民夺回失去的幸福。斯美塔那把众多的同类传说结合在一起，他在用以结束这套交响诗集的最后一首交响诗中，不但复活了这一美丽的传说，反映了捷克人民世世代代对自由和幸福的向往，而且号召人们为光明的未来而进行斗争。这首乐曲从类似前一首交响诗结束处的那种宏大庄严的音调——"坚忍不拔的动机"的强力齐奏开始，它清楚地表明这里的音乐完全是前一首乐曲的直接继续。然后，"你

们是上帝的战士”这一个主题便进一步发展；作者在战歌最突出的音调基础之上创造出另一个独立的新主题，描绘塔波尔战士朝着勃拉尼克山行军的壮阔场面：

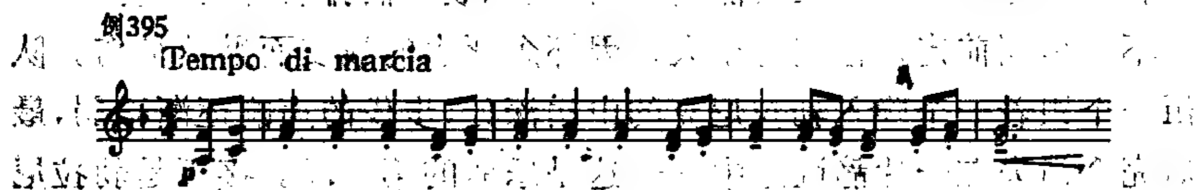


这个主题同“坚忍不拔的动机”有着明显的联系，它用弦乐器的断音很好地强调出低沉的隐约步调，表示战士们排着齐整的行列，一言不发地朝前走，他们每个人都因怀念死去的战友而黯然神伤。队伍一个跟着一个隐入勃拉尼克的山岳深处，步伐的声响逐渐微弱，最后完全消失在一片静谧之中——这是乐曲的第一段。接下是勃拉尼克山麓的安然平静的画面：森林和牧场都受到温和阳光的亲切爱抚，畜群安闲地在绿草地上走动，牧笛的声音在遥相呼应。这时，双簧管的曲调显得特别素朴而平和，随后即由法国号按卡农的形式接奏。这支曲调实际上也可以从战歌的第二个乐句找到它的原型，就好象在这和平的环境中也可以听到战斗的音响似的。不过，同第一段充满英勇激情的紧张叙述相对照，这中间一段明朗的田园诗式间奏，到底使人耳目一新。



突然，“坚忍不拔的动机”粗暴地闯进这田园诗的画面，明显的调性变动和速度转换，说明音乐进入一个新的阶段，这就是作者所说的

“战乱的年代降临捷克的大地”。音乐用三连音不停顿的搏动，狂暴力度的交替升沉，以及紧张、严峻的色调，为听者诉说这临头的众多忧患、不幸和灾难；在这一个戏剧性的段落中，可以看到前面几首交响诗中时常出现的那些鏖战的形象。而当这些慌乱不安的音调在一次力量的升腾中变成绝望的呼喊时，远处已传来军号合奏的呼唤——这就是听者早已熟知的《塔波尔城》战歌第三乐句“要信赖他，你们将永远同他胜利在一起”的音调。然后，从这战歌音调中生长出一个豪勇昂然的进行曲主题，它在发展中不断壮大，着重发挥战歌的英雄性特点，逐渐进入强有力的高潮。从它那战斗的音调中，人们仿佛可以看到塔波尔战士，穿着在阳光下闪烁发光的盔甲，从裂开的悬崖相继走出，重新为自由而战斗一般：



斯美塔那为这段胜利进行曲辟出很大一段篇幅，而且写得很有光彩，可见作者是认真考虑过整套诗集的结构的。他用群众性的庞大行列和最鲜明的色彩以激励听者，使这进行曲的旋律与和声如此接近1848年革命以来一直在人民群众中流传的群众歌曲，因此当时的听众很容易直接感受到作品的爱国主义内容。最后，为了说明光辉的未来同祖国过去的强大有着紧密的联系，斯美塔那又一次回到维谢格拉德和胡斯战歌这两个主题上来，并使这两个主题汇合成强力而严峻的巨流。末了，由进行曲的动机构成的尾声，以其无比壮丽、雄伟的气概作为全曲和整套诗集的结束。

歌剧《被出卖的新娘》序曲

（T.93）

斯美塔那的第二部歌剧《被出卖的新娘》在1866年完成的初稿只

有两幕，共包括二十段音乐，其间插有不少对白。1869年，作者把原剧扩充为三幕，随后又用宣叙调以取代原来的对白，1872年，这部歌剧的钢琴伴奏本由布拉格的“艺术俱乐部”出版，它是捷克出版社出版的第一部音乐作品。歌剧《被出卖的新娘》属于斯美塔那的遐迩闻名之作，世界各地出版的各种译本已有二十多种；早在作者尚在人世的1882年已经上演一百场，到二十世纪三十年代，则近一千场。

歌剧《被出卖的新娘》取材于波希米亚民间故事，脚本用捷克文写成。歌剧故事的情节十分简单：地主米哈前妻所生的孩子叶尼克自小给后娘撵走，流落异乡当雇工。叶尼克遇上农村姑娘玛仁卡，彼此产生爱情，但是玛仁卡父亲欠地主米哈的债，因此听从媒妁之言答应把女儿嫁给米哈后妻生的低能儿瓦舍克。由于媒人并不知道叶尼克也是米哈的儿子，当他企图说服叶尼克放弃同自己的未婚妻玛仁卡结婚时，叶尼克便趁机愚弄这个媒人。他同意以三百个金币的代价出卖自己的新娘，条件是新娘只能嫁给米哈的儿子，而且玛仁卡家的全部债务就此一笔勾销。喜剧的最后结局是米哈不得不承认叶尼克是自己的亲生儿子，叶尼克和玛仁卡终于完满成婚，歌剧以皆大欢喜的场面作为结束。斯美塔那的这部最通俗的歌剧，不只是一部轻松的喜剧，作品含有的清新诗意、乐天愉快的气氛，热烈而纯洁的爱情，生动机智的幽默感，还是捷克人民性格的最直接而鲜明的体现，它成为一种鼓舞的力量，伴随着捷克人民经历着历史上一切苦难的考验。

歌剧序曲洋溢着热情饱满的力量，它一开始便以极为活跃的速度在全乐队的齐奏中显示出来。紧接着，乐曲的第一个主题在弦乐器上按赋格段的形式陈述，它那不可遏止的奔驰，由于不同声部逐一加入演奏，音量越来越响，气势益发猛烈，最后形成一股火花闪烁的急流。这个主题的音型在歌剧第三幕第九场也可看到，那时，玛仁卡已经弄清楚她被出卖原来是叶尼克施的巧计，而众人则同声歌颂玛仁卡同叶尼克的爱情并尽情嘲笑愚蠢的媒人；此外，它同第一幕第一场的合唱主题也有曲调上的联系。总的说来，它在序曲和歌剧中，都用来作为胜利的欢乐和希望的表征。



序曲的第二主题同引子一样，出自歌剧第二幕的终场合唱“他出卖未婚妻”一段的乐队旋律，原来用于第二幕的一个戏剧性高潮之中。



整个序曲建立在上述两个主题的充满动力的发展之上，音乐并没有采用原来的民间曲调，但是作者完美地学会使用捷克的音乐语言，他所创造的旋律却具有清新馥郁的波希米亚民族民间色彩。最后音乐在一种大喜如狂的欢乐气氛中结束。歌剧《被出卖的新娘》序曲以其饱满的力度和明确的形象，清楚地预示了全剧的欢乐气氛，为此，有的评论家认为它同莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》序曲相比，一点也不逊色。

维尼亚夫斯基

(Henryk Wieniawski 1835—1880)



波兰作曲家和小提琴家亨利·维尼亚夫斯基，在1835年7月10日生于华沙东南部的卢布林城一个医生家庭里。还在幼年时期，维尼亚夫斯基便从母亲的钢琴弹奏熟知了肖邦的一些作品，从当时波兰这一文化中心的音乐生活中，又广泛接触到民间小提琴师充满激情的演奏和乡村器乐合奏的歌舞曲调。所有这些，都在他身上留下深刻的印象，他后来创作的小提琴曲、如《波兰之歌》等，明显反映出这些民间旋律的音调与调式的回响。维尼亚夫斯基从六岁起便爱上小提琴，他的学习进展很快，不多时便能参加家庭四重奏活动；1843年秋，母亲便带他到巴黎投考音乐学院。按照巴黎音乐学院的规定，不招收年龄未满十二岁和外籍的学生，在凯路比尼担任院长期间，已有拒收十二岁的李斯特入学的先例，但这一次，现任院长奥柏(D.F.E. Ouber,1782—1871)却破例允许八岁的维尼亚夫斯基入学。维尼亚夫斯基并不辜负师长们的期望，经过三年的艰苦努力，1846年毕业时以其惊人的辉煌技巧和比他这个年龄所能理解和表达的更强有力的感情，演奏了意大利作曲家维奥蒂(G.B.Viotti,1755—1824)的《第十七小提琴协奏曲》而获得第一奖，创造了巴黎音乐学院有史以来的

记录。毕业后，继续留在巴黎跟他原来的老师学习，这期间，他的四重奏活动吸引了当时在巴黎的许多波兰人，特别是热爱音乐的密茨凯维支，与此同时，还得以同肖邦相识。1848年，维尼亚夫斯基同他的一位后来成为著名钢琴家的弟弟一起到俄国、芬兰和波罗的海国家旅行，开始他的独立的音乐会活动，获得很大的成功；同年来到华沙时，还特地到维尔诺拜访莫纽什科——维尼亚夫斯基兄弟把自己的作品题献给他们所尊敬的莫纽什科，后来还为传播他的创作做过很多努力。1849年初，维尼亚夫斯基又进巴黎音乐学院学习作曲，翌年学成时同样获得第一奖。学习结束后，他的艺术生活的新阶段就开始了。

1851—1859年间，维尼亚夫斯基多次到俄国旅行演奏，几乎走遍俄国的欧洲部分，在这里，他结识了著名钢琴家和作曲家安东·鲁宾什坦，结成了深厚的友谊。六十至七十年代是俄罗斯现实主义艺术的形成和高涨的时期，在绘画方面有“巡回展览画派”，文学方面是批判现实主义，音乐方面则有“强力集团”和柴科夫斯基。从1859年开始，在鲁宾什坦的主持下，俄罗斯音乐协会在彼得堡进行普及音乐会演出；1862第一所音乐学院的创立，奠立了俄国高等音乐教育的基础，与此同时，巴拉基列夫的免费音乐学校也成立了；音乐的活动这时已越出贵族宫廷的范围，扩及到非贵族出身的知识分子广大阶层，彼得堡也成为当时欧洲艺术文化的一大中心。由于当时住在彼得堡的鲁宾什坦的敦请，维尼亚夫斯基在1860年终于来到这深深吸引着他的城市，这一住历时十一年之久。在这里，他充任薪俸不高的宫廷小提琴乐师，在芭蕾舞演出时担任独奏，此外，他还是俄罗斯音乐协会交响乐队的首席、音乐学院小提琴与室内乐合奏课的教授，有时还兼任指挥。同彼得堡进步艺术界和社会人士的密切交往，对维尼亚夫斯基的世界观、美学趣味和演奏风格的形成产生了积极的影响；他在演奏与创作上的才能，正是在这样一种环境中臻于成熟的。1867年，当鲁宾什坦辞去音乐学院职务长期住在国外后，维尼亚夫斯基失去了一位无论在气质或才赋方面都同他最相近的亲密朋友，再加上音乐学院的教授们意见不一致，到1872年初，他终于离开他在彼得堡

的职位。

维尼亚夫斯基早在尚未掌握必要的理论知识之前便已开始作曲，他的第一号作品是在十二岁时写出的。脱离彼得堡的固定职位之后，渴想能够专心从事创作和只为自己的朋友们演奏，但是由于子女众多，特别是在结婚时岳父迫使他参加的人寿保险，又要求他每年付出可观的保险费用，物质上的多方需要使他在生前的最后八个年头，不得不重又投身于命运波折的旅行演奏活动。1872年早秋，他同安东·鲁宾什坦联袂赴美，举行一系列音乐会，1874年，积劳成疾的维尼亚夫斯基回到欧洲，在巴黎开演奏会，同年秋天应聘接任比利时小提琴家维厄当(H. Vieuxtemps，1820—1881)因病空出的布鲁塞尔音乐学院教授职位，但为期甚短。1877年又继续他那不停顿的演奏旅行，并参加鲁宾什坦组织的、在巴黎世界博览会上举行的俄罗斯音乐会；他在柏林的一系列演奏会成为轰动一时的重大事件，只是最后一场演出，他因病只能坐着演奏，但即便如此，气喘病的发作却使他无法终场，这时，听众中的匈牙利小提琴家约阿希姆(J. Joachim，1831—1907)走上台来，为他续完这场音乐会，这事历来一直传为美谈。1878年底，维尼亚夫斯基到莫斯科时已患重病，但他还是以其巨大的感染力演奏他的《第二小提琴协奏曲》。1879年，原定的南俄之行因病取消，心脏病和水肿病使他卧床不起，病中一度住在崇拜他的梅克夫人家中，受到过十分殷勤的照料。1880年3月31日，维尼亚夫斯基病逝于莫斯科，他的最亲近的两个朋友——鲁宾什坦兄弟一直守在他身旁。4月3日，在莫斯科举行的追悼会上，尼克拉·鲁宾什坦指挥大剧院和音乐学院的乐队、合唱队，演奏莫扎特的《安魂曲》，然后维尼亚夫斯基的遗体便运回华沙安葬。

第二小提琴协奏曲(d小调)

(作品第22号)

维尼亚夫斯基的创作只限于小提琴曲，他创作的旋律充满真挚的抒情性，体现出波兰小提琴风格的民族特点；在他的小提琴作品

中，他一方面在发展小型抒情乐曲和艺术性练习曲方面做出了很大贡献，另方面也丰富了协奏曲和幻想曲等比较大型的小提琴乐曲体裁。维尼亚夫斯基的创作，完成了近两个世纪以来波兰小提琴音乐发展的历史道路，为波兰小提琴音乐的成熟时期奠立基础。但是，他的小提琴作品的艺术价值并不等同。有一部分作品属于沙龙艺术的范畴，另一些作品如《第一小提琴协奏曲》等，则同当时技巧性音乐的习见形式、即同在他之前的一些协奏曲有很多相似之处。维尼亚夫斯基的抒情天赋只是在他的自传体作品《传奇》和《第二小提琴协奏曲》等作品中才得到了最生动的反映。

《第二小提琴协奏曲》是一首充满诗意和力量的作品，在这里，作者立基于本民族的土壤，继承了门德尔松开创的抒情协奏曲的发展路线，真挚而纯朴的感情表达同光辉夺目的辉煌技巧的结合，即维尼亚夫斯基的创作和演奏艺术的最典型特征，都包含在这首无论是演奏者或是广大听众都十分喜爱的《d小调协奏曲》之中。

第一乐章从一大段常见的乐队合奏开始，但它又不同于一般双呈示部结构的第一个呈示部。这段音乐由乐章两个主题的基本素材构成，但又不是基本主题的连续呈示，因此在使用钢琴以代替乐队演奏时，这段前奏式的音乐时常有所删节。乐章的两个主题都由独奏小提琴奏出，第一主题情调高雅，但稍带忧郁之感，它在移调和变形呈现中，以巧技为装饰，并常有乐队的乐句相衬托，在其呈示中已有充足的发展。第二主题极为朴素，三连音音型在其进行中颇为突出，这个主题虽然移入关系大调，但同前一主题的对比并不强烈：



由于这一乐章拥有上述两个主题，整个乐章又以这两个主题的变化和发展为基础，因此乐章的结构具有奏鸣曲形式的一些特点，但

又较为自由，例如主题的再现就仅由乐队稍加暗示而已。

维尼亚夫斯基的创作风格中最主要的那些美质，也就是同肖邦和莫纽什科一脉相承的如歌的旋律性和真挚的抒情性，以及典雅的笔法与结构，在这首协奏曲的中间乐章有着最为鲜明的体现。这中间乐章是一首优美的浪漫曲，由前一乐章不间断直接转入。乐章的基本主题在大调上，但它的第七级和第六级音降低半音，又近似小调的效果；伴奏中的音型也很有特点，每一小节自成一个上行又复下行的曲线，前两拍是两个三连音，后两拍则是一个四连音。主题的陈述优美动人，也有一种忧郁的意味，但当中一度较为热情奔放。



这一乐章篇幅虽短，但在全曲中却最突出，时常单独演奏。

最后乐章用回旋曲形式写成，作者为乐章的基本主题标明为“吉卜赛风格”(à la Zingara)。乐章开始时有一小段即兴式引子，它预示了乐章的基本情调，并用独奏小提琴的华彩乐句引出乐章的基本主题：



这是一支热情横溢的旋律，它迸发着光辉夺目的火花，掀起一次次高潮。而在这不断反复呈现的基本主题之间，则穿插进两个稍带对比性的主题，其中一个借用第一乐章的第二主题，它在这里两次出现，但移到♭B大调上，这些穿插不但在乐章中起对比作用，而且还促成了全曲结构的有机统一。乐章穿插的另一个主题转入D大调，也

用吉卜赛风格写成：


例401

最后，乐章以基本主题辉煌有力的陈述作为结束。





德 沃 夏 克

(Antonin Dvorák 1841—1904)



捷克作曲家安东宁·德沃夏克在1841年9月8日生于布拉格附近伏尔塔瓦河畔的尼拉霍基维斯村一个兼做屠夫的小客店老板家中。小德沃夏克自幼开始学小提琴，对捷克民歌和民间舞曲特别感兴趣，他在教堂唱诗班和客店节日的表演，常为听者所赞赏。十三岁时，因为身为长子必须继承父业，德沃夏克被送到邻近市镇当屠户学徒，这期间他同时学习音乐，才赋大有发展。1857年起进布拉格管风琴学校学习两年，毕业后先后在布拉格的一个乐队和"临时剧院"的乐队工作，一直到1871年。在乐队的工作，使德沃夏克有机会接触斯美塔那的早期歌剧，包括《勃兰登堡人在捷克》和《被出卖的新娘》等，还有幸观赏到柏辽兹、瓦格纳和李斯特等名家的演出，熟知了大量古典乐派和浪漫乐派的作品，积累了丰富的学识。六十年代，德沃夏克已经开始尝试作曲，写出范围广泛的各类作品，包括交响曲、弥撒乐、歌剧、声乐套曲和室内乐曲，但是由于没有上演，基本上不为人所知。

1871年，德沃夏克辞去剧院乐队的工作，婚后以教课为生，此外还兼任布拉格一所教堂的风琴师职务，但主要时间则用以创作。七十年代，他的两部作品——爱国主义颂诗大合唱《白山的子孙》和声

乐套曲《摩拉维亚二重唱》，是他进入创作成熟时期和成为民族艺术家的重要标志。《白山的子孙》在1873年由著名的“布拉格赫拉霍尔”合唱团首演成功，成为德沃夏克创作生活中的一件大事，或者说，一个重要的转机，自此之后，他的一些作品，如《第三交响曲》（$^{\flat}$E大调）等都相继获得演出。1875年，由于申请奥地利政府发放的“清寒天才青年艺术家”国家补助金，他附送的作品为当时参加补助金评议委员会的德国作曲家勃拉姆斯所赏识，就此，这两位志同道合的音乐家终生保持深厚的崇高友谊。勃拉姆斯热情地关心德沃夏克的成长，具体帮助他提高作曲技巧，推荐他的作品给出版商出版，使他得以开始名扬国外；德沃夏克后来把勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》改编为管弦乐曲，还把自己的《d小调弦乐四重奏》题献给他——人们认为勃拉姆斯在德沃夏克生活中所起的作用，有如舒曼在勃拉姆斯的创作生活中的地位一般。1878年，德沃夏克在布拉格举行他的作品演奏会，生平第一次担任乐队指挥，又为他的艺术活动打开了一个新的天地。

德沃夏克的主要创作，除上述几部作品和七十年代末写的第一套《斯拉夫舞曲》、三首《斯拉夫狂想曲》和《圣母哀悼曲》外，大都在八十年代问世，其中包括《第六交响曲》到《第八交响曲》、《a小调小提琴协奏曲》、歌剧《德米特里》和《雅各宾党人》、《胡斯序曲》和第二套《斯拉夫舞曲》等。八十年代也是德沃夏克在国内外获得巨大声誉的年代，他五次赴英演奏旅行（九十年代又去四次），所获得的辉煌成功，可以同亨德尔、海顿和门德尔松先后在英国得到的荣誉相比美。他在英国指挥自己的作品，首演神剧《圣柳德米拉》、清唱剧《鬼的新娘》和《第七交响曲》——他的《d小调第七交响曲》是专为同他关系特别密切的伦敦爱乐乐团而写的，至于他的一部首先由英国出版社出版的《G大调第八交响曲》，甚至被题名为“英吉利交响曲”。为了表达对德沃夏克的最高敬意，英国剑桥大学在1891年授予他音乐博士的荣誉学位——十九世纪末，柴科夫斯基和格里格也获得同样的礼遇。

1888年，德沃夏克同柴科夫斯基的结识，也是他生活中的一件大事；由于柴科夫斯基的邀请，德沃夏克曾到莫斯科和彼得堡演奏自己的作品，同样获得很大的成功。九十年代初，德沃夏克又多次在伦

敦、柏林、布达佩斯、纽约以及欧美其他城市旅行，指挥演奏自己的作品。1892年秋，德沃夏克接受美国的优惠邀请，暂时离开他从1890年开始担任的布拉格音乐学院教授职务，就任纽约国立音乐学院院长；侨居美国期间，他写出第九交响曲《新世界》和《b小调大提琴协奏曲》等重要作品。1894年春末，德沃夏克回到波希米亚，回到自己的家园和时刻关怀着他的捷克人民中间。他继续在布拉格音乐学院的教课工作，1901年还被任命为音乐学院院长，他培养出五十多位音乐家，其中包括著名的作曲家诺伐克（V.Novák，1870—1949）、苏克（J.Suk，1874—1935）和保加利亚的克里斯多夫（Д.Xpuctob，1875—1941）等。德沃夏克回国后新写的作品有四首交响诗和三部歌剧，其中《水仙女》在1901年首演后受到的长久而广泛的欢迎，并不下于斯美塔那的《被出卖的新娘》。1901年当德沃夏克过六十岁生日时，在布拉格、伦敦和维也纳，都为他举行盛大的庆祝活动，但是，正是在这个时期，德沃夏克的肾脏等器官却开始患了不治之症，到1904年5月1日终因脑溢血在布拉格突然辞世。

德沃夏克的创作浸染着深刻的捷克民间色彩，在主题与结构方面同捷克民间音乐的神韵和特点保有密切的联系。他的作品反映了作者的爱国热诚和为复兴祖国民族文化所做的巨大努力：他的一些大型作品以人民的斗争和对先烈的赞颂为主题，还有许多作品再现了捷克大自然和民间日常生活画面，另一些作品则采用捷克古代的历史和美丽的神话为题材。德沃夏克同斯美塔那一样，都认为用音乐来赞颂自己的祖国和巩固人民对更加美好的未来的信念，是他们自己义不容辞的神圣职责；只是在对待民间音乐素材方面，斯美塔那所瞩目的只偏重于捷克，而德沃夏克不但注意到捷克的民间音乐，他也转向摩拉维亚和斯洛伐克。他似乎更加重视斯拉夫各民族间的相互联系。例如，在他那举世闻名的《斯拉夫舞曲》中，斯洛伐克的奥德捷梅克、波兰的玛祖卡和波罗涅兹、南斯拉夫的科罗、乌克兰的电卡，就同波尔卡、索塞卡、斯科契那、孚利安特以及其他捷克舞曲兼收并蓄。

第八交响曲(G大调)

(作品第88号)

德沃夏克的交响曲共有九部，作者在世时出版的其中五部，纯粹以出版时间的先后为序，而现今，他的交响曲多半又改按创作时间的先后而编号，因此在编号方面事实上存在着混乱的情况。为了便于说明问题起见，这里列表加以对照：

《第一交响曲》，c小调，1865年写出，未出版。

《第二交响曲》，♭B大调，1865年写出，未出版。

《第三交响曲》，♭E大调，1873年写出，1912年出版。

《第四交响曲》，d小调，1874年写出，1912年出版。

《第五交响曲》，F大调，1875年写出，1888年出版时列为第三交响曲。

《第六交响曲》，D大调，1880年写出，1882年出版时列为第一交响曲。

《第七交响曲》，d小调，1884年写出，1885年出版时列为第二交响曲。

《第八交响曲》，G大调，1889年写出，1892年出版时列为第四交响曲。

《第九交响曲》，e小调，1893年写出，1894年出版时列为第五交响曲。

这里，暂且把德沃夏克生前不曾出版的四部早期交响曲按下不表，在其他五部作品中，《第五交响曲》同《第六交响曲》比较近似，同样体现欢乐的心境，情绪开朗而抒情，捷克民族的音调和节奏的印迹也同样鲜明——前者的第二乐章采用屯卡的富有表情的手法，后者的第三乐章则标明为孚利安特；所不同者只是在于：前者以田园诗的动机最占优势，而后者在气质上则更刚毅有力。至于《第七交响曲》，由于采用胡斯战歌主题以表达爱国主义的形象和内容，常被称为“悲剧”交响曲或“悲怆”交响曲。而《第八交响曲》，则同《第六交响

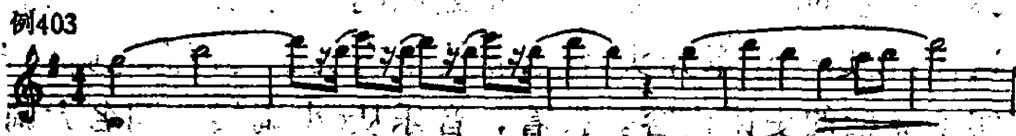
曲》的情调相仿。

《第八交响曲》于1889年夏秋之间、当作者在他的维索卡乡间别墅时写出。在德沃夏克所有交响曲中，这一部的内容同他个人牵涉最多，也最独特。在这里，象《第七交响曲》中那般集中的激烈冲击和感伤的悬念，可说是荡然无存，它所反映的完全是平静的心境以及欢乐与自傲的感觉，同作者的特定心境和体验息息相关；听赏这样一部作品，仿佛可以分享作者在同大自然的交往中所获得的新鲜、明朗而愉悦的感受似的。作者在这里毫不隐讳同鼓舞和哺育着他的捷克民间音乐素材的直接联系，整部作品饱含对祖国大地及其人民和艺术的热爱之情，就象是从波希米亚的原野和捷克民间直接产生出来似的。

《第八交响曲》采用四乐章的传统结构，但其中却有某些不同一般的特点，正如作者所说，他将在所袭用的形式中用不同的方式来表达自己的意念。换句话说，这部交响曲的各个乐章，虽以常见的奏鸣曲形式、三段体或回旋曲形式为基础，但在细节上却有很重要而有趣的偏离。先讲第一乐章。这里的引子是一个独立的主题，它分别在呈示部、发展部和再现部之前叠次出现，从而丰富了乐章所采用的奏鸣曲形式，这引子主题具有史诗般宏伟的气质，又接近于庄严的圣咏，它的存在（还有最后乐章的引子）使原来象田园诗般的音乐兼备了英勇的戏剧性，因此有人据此时而把这部作品喻为"英雄"交响曲。



乐章的第一主题紧接着呈现，它是一支牧歌风的旋律，先由长笛奏出，酷似农村少女清晨在田野劳动时爱唱的小歌曲《繁茂的草地》，在摩拉维亚和斯洛伐克十分流行。



这一率真朴实的主题在乐章中获得了不同一般的发展，它有时逐渐被英雄性的色调所装饰，以第二小节的节奏型为基础构成急速的进行曲步调。乐章的第二主题是抒情性的，但带有不安的附点节奏，这里用于木管乐器的笔法极为精致，具有一种非凡的魅力：



上面说过，引子的主题将原原本本地在发展部和再现部开始处呈现，它使听者在这旋律的迷宫中漫游时得以毫不费力地觅出路径。总的说来，田园诗意的画面同英雄性因素的特殊结合，乃是这一乐章的最大特点。

这部交响曲总的情绪是明朗而乐观的，但其中仍不无一些悲悼性的篇页，好象诉述笼罩在作者的祖国的黑夜和在哈布斯堡统治下的牺牲。这方面，在第二乐章开始处反映得最集中而直接，其中简直可以听到贝多芬《英雄》交响曲中的葬礼进行曲的回声：



这一乐章依然兼有史诗般雄伟和抒情性画面的形象，这二者之所以能够相辅相成，主要是因为乐章用单一主题构成，或者说，在整个乐章出现的一些形象，由于同出一源，彼此十分近似。乐章开始时呈现的这个主题，也很象作者早些时候创作的钢琴曲集《诗意的画面》中的《在古老的城堡》，同最后乐章酷似胡斯战歌的引子主题也有联系。这样，在这一乐章开头，作者就使带有沉思与悼念意味的一段音乐充实了概括的史诗内容。接着，音乐从c小调转入同名大调，原

来的主题衍化成一支自由之歌，由木管乐器（长笛和双簧管）和独奏小提琴相继奏出，这时快速的下行音列在旋律进行的长音中屡次填入，从而使音乐的情绪显得更加活跃：

例406



随后，乐章的主题变成一支进行曲式的英雄赞歌，这时，鼓声号声不绝于耳，主题中一个动机的交错发展，掀起乐章的一个高潮，体现出音乐的英勇威武的特性。最后，自由之歌改由小提琴陈述，音乐恢复先前那种温婉可亲的气度，乐章以温馨的画面作为结束。

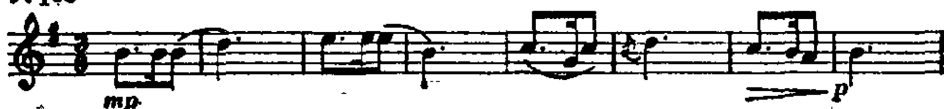
同前两个乐章相对置，第三乐章并没有戏剧性的内容，它揭示的是令人感到亲切的抒情体验，仿佛笼罩着诗意的雾幔一般。乐章的基本主题用德沃夏克典型的抒情诗音调写成，它的旋律进行典雅如歌，圆舞曲式的节奏又使这一富于冥想的主题添加一种活力：

例407



乐章中段转入同名大调，这里出现的新主题同样典雅和深具民间气质，十分接近纯朴无华的民歌。这是作者从十五年前创作的独幕歌剧《老顽固》中优美的托尼克咏叹调借用过来的，因为这支旋律同最后乐章的第一主题有着音调上的联系，又得以同第一乐章的第一主题相呼应，特别重要的还在于作者借此又强调出这第三乐章的民间场面的特点：

例408



乐章的尾声取材于中段主题，节拍和速度的更换使它变得十分决断有力。总的看来，这一乐章给人的印象就象是作者的一首《斯拉夫舞曲》一般。

在最后乐章中占优势的是陶醉于生活的健爽欢乐情调，乐章的这一特点一开始便由小号象战斗性号召的响亮合奏确定下来——这支旋律同胡斯的行军歌曲在音调上有很多相似之处，它再一次强调音乐形象所具有的勇武的一面：



这最后乐章的结构是奏鸣曲形式同变奏曲的独特结合。乐章第一主题在音调和气质上都相当接近第一乐章的第一主题，在这里它带有明显的舞蹈性，在呈示时还进行四次变奏，每当这一主题在乐队的全奏中进行时，有如掀起一阵阵欢乐的狂潮一般：



乐章的第二主题是戏谑性的小歌曲，转入下属调的小调调性，它在不同的乐器上不断传递，逐渐积蓄力量和威势，获得一种短暂的戏剧性发展。乐章的这一段既是第二主题的变奏呈示，又起着类似奏鸣曲形式的发展部的作用：



乐章的再现部开始之前又可以听到引子主题的召唤，然后第一主题及其四次变奏又依序重现，但它的色彩比前更加柔和、更加明朗。至于乐章的第二主题，在这里却全给省略掉，音乐直接用第一主题的一个变形塑成的民间节日欢乐画面以结束整部交响曲。

第九交响曲《新世界》

(e小调 作品第95号)

德沃夏克的《第九交响曲》不但是作者最重要和最有价值的一部作品，而且还属于十九世纪下半叶世界交响音乐珍品之列。这部作品是当作者到达美国之后不久便开始构思，而在1893年5月间最后完稿的，同年年底在纽约首次演出获得很大成功。由于德沃夏克在作品首演的最后一刻，为它取名为《新世界》(或称《新大陆》)，再加上作者对美国的民族音乐问题曾发表过一些议论，因此音乐界曾就这部作品的内容和特性等方面掀起许多论争。

德沃夏克一踏上美国国土，头脑里便翻腾着无数强烈的新印象，他爱看纽约港停泊的大轮船，特别关心美国被压迫黑人和印第安人的生活和命运。对黑人的音乐，他曾经这样说过："我相信美国将来的音乐将会以所谓黑人的旋律为基础，也就是说，黑人的旋律将为在美国发展起来的新作曲学派奠立础石。当我初到此地时就有这个想法，现在更加确信不疑。这些美丽而富于变化的主题，都是从这个国土产生出来的。它们是美国的。它们是美国的民歌，美国的作曲家都应该求助于它们。所有的伟大音乐家都借助于普通人民的歌曲。"无疑地，德沃夏克在美国期间、特别是当他初到美国时所写的这部交响作品，的确受到不少异国情调的影响，反映美国黑人或印第安民族音乐的一些特点，例如大调中的五声音阶，省去六级音的小调音阶，以及特殊的切分节奏等，在一定程度上带有新奇而强烈的色彩；正如作者所说，如果他没有看到美国，他无论如何是写不出这样的交响曲来的。但是有些评论家单从作者运用美国黑人的旋律作为主题这一点，便错误地把它说成是"美国的交响乐作品"。实际上，德沃夏克

写作这部交响曲时，他怀有极深的乡愁，一直悬念着波希米亚和他留在祖国的孩子们。为此，他特意到美国腹地衣阿华州捷克移民聚居的斯比尔维尔，同他的同胞生活在一起，为他的《新世界》交响曲配器，这时他的确把波希米亚音乐所特有的香郁气质和他所蕴积的对祖国的爱，巧妙地织入这部作品之中。因此，尽管作者曾反驳一些评论对他的曲解，把那些错误的分析斥为“废话”和“谎言”，并坚决声称“不管他在什么地方创作，是在美国还是英国，他所写的总是真正的捷克音乐”，但如把这部美丽的《新世界》交响曲视为作者对美国和捷克这两个国家的颂赞，那也是说得过去的。

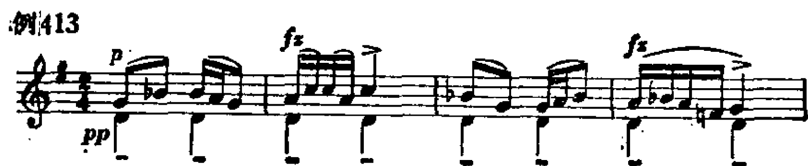
《新世界》交响曲共分四个乐章，它的结构袭用古典曲体，因此显得格外紧凑、精练而明晰。第一乐章采用严格的奏鸣曲形式，在慢速度的第二乐章之后，仍按古典传统接上一个诙谐曲，最后乐章则概括和综合前几个乐章的发展。这部交响曲的形象内容丰富多姿，这里有英雄气概的戏剧性动机和顽强而紧张的斗争精神，它在整部作品中升腾、跌宕，并取得最后的胜利；而所有这些情绪的变化和发展，则通过一个类似主导动机的主题来体现和贯串统一。这个主题象是愤怒的呼喊、热情的召唤和战斗的号召，它的形貌在第一乐章的慢引子中虽然只是稍露端倪（法国号上的音型），但作者运用他在“屯卡”作品中多次运用的笔法写出的这段旋律，仿佛是专神贯注的史诗式起句，即时把人们引入作品的形象世界，为整部乐曲的戏剧性叙述预做铺垫。看来，作者为突出引子中被压迫的形象所含有的积极意志和英勇力量，他特意用阴暗、悲戚和深藏不安的险恶背景加以衬托。接下便是奏鸣曲形式本体的开始。呈示部的第一主题音响决断、显目，由两个对比的形象组成，前者是法国号的召唤，也就是在引子中已有暗示的主导动机，充满戏剧性的因素，后者则象是前者的答句，以固定的节奏型为基础，完全是民间舞蹈性的乐句（单簧管和大管）：

例412



这个主题的两个形象的对置，可以帮助听者理解这部交响曲总的构思：主题的前四小节无疑含有黑人歌曲所特有的节奏因素，特别是美国黑人用以表达他们反抗社会压迫和憎恨压迫者的愤怒心情的所谓“灵歌”(Spirituals)的切分节奏；而后四节的曲调，也象引子中的史诗式起句一样，富于典型的斯拉夫歌曲性音调，同德沃夏克的《屯卡》和《斯拉夫舞曲》都很相近，一般说来，它也是整部交响曲旋律音调的基础。由此可见，不论是在引子中，或是在这第一主题的呈示和发展中，作者都采用斯拉夫民间音乐的叙事手法(即屯卡)，用以揭示被压迫民族的形象和被压迫人民争取自由的坚强意志。我们知道，这位身居海外的斯拉夫作曲家格外同情美国被压迫有色人种的命运，确信他们的创造力量，正是因为这样，他一开始便使这第一主题具有一种积极刚强的力量，并使这一代表自由意志的主题在其呈示中便获得紧张的发展，不断发扬光大。

这部交响曲的构思，也含有抒情性的内容，主要由后两个互有联系的主题加以体现：其中一个是乐章的第二主题，另一个则是连接段。前者是一个明朗的形象，先由长笛和双簧管奏出，仿佛若有所思的神态，它那自然小调的旋律进行，正规的乐句结构，还有酷似“风笛”伴奏的固定低音，都使它迹近于捷克民间管乐器吹奏：



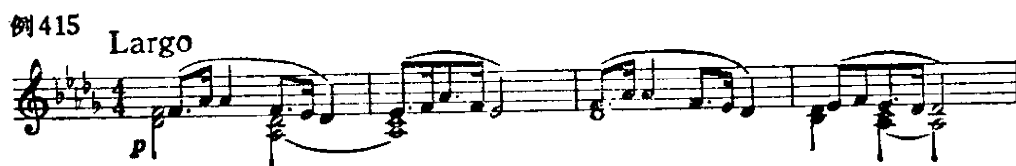
这个抒情主题虽然同前一主题形成明显的对比，但它的个别音型，还有，旋律经常环绕着 G 音的活动，又同前一主题的后一个形象保有联系。经过一阵紧张的戏剧性发展，这第二主题变换了调性色彩，在同名大调上出现。这段大调的变形陈述直接引出的结尾段主题，也有号召性的英雄性格；它象前两个主题一样，在其呈示中便已获得充足的发展，因此也有人认为它实际上是第二主题的第二支旋律：



就是这个主题，有些评论家认为它的原型是著名的灵歌《马车从天上下来》(Swing Low, Sweet Chariot)和黑人的一首世俗歌曲，因为两相比较，确实十分相象。乐章的发展部比较紧凑，只发展连接段和第一主题，其中充满着军号的合奏声，给人一种骚乱不安和戏剧性的印象。发展部中的这种紧张度在很大程度上仍然保留在再现部、特别是乐章的尾声之中，好象作者在纽约这一新兴城市中感受到的许多纷至沓来的印象，继续在音乐中毫不妥协地相互冲击着，使得再现部依然不得安宁。最后，作者甚至用乐队全奏以表达更加悲剧性的斗争形象作为结束。

第二乐章原来取名为"传奇"，因为其中的形象在一定程度上同美国诗人朗费罗(H.W.Longfellow，1807—1882)的叙事诗《海华沙之歌》有关。据说，德沃夏克对朗费罗的这首长诗印象很深，他甚至起意用这个题材写作歌剧。而在这一乐章中，他明确指出音乐同长诗第二十章"饥饿"(The Famine)的内容、即同"森林中的葬仪"保有联系。海华沙是印第安的一位民族英雄，他的温柔而美丽的妻子敏妮海哈在饥饿中死去，人们在阴森森的密林里为她掘好坟墓，然后大家便同裹在洁白貂皮里的敏妮海哈默默告别。乐章开始时的一段引子，同这个葬仪场面基本上相一致：木管乐器和铜管乐器在低音区中奏出的一连串呜咽的和弦，悲惨凄切的音响效果，定音鼓猛烈的敲击，还有弦乐器(带弱音器)合奏的悲切的回响，提供了暗夜的大自然景象这一特定背景。于是，英国管独奏的旋律便揭示出海华沙的孤独形象——这支旋律曾被德沃夏克的一位学生改编为独唱曲和合唱曲《回家》(在我国译为《思故乡》)而驰名于世，因此人们往往错误地把它说成是一首美国民歌。其实这支旋律应该说更接近于波希米亚的气质，而且作者在这里所体现的也远远超出于朗费罗原诗的形象之外；海华沙的痛苦在德沃夏克的意识中寄寓着他对波希米亚深切

的眷念之情。黑人的灵歌同斯拉夫的曲调在这一主题中又一次交织在一起：



乐章中段先有一个比较激动的主题出现，这是旋转型的音调，它使音乐的进行同乐章的基本主题形成鲜明的对比。但是这个主题未经发展，立即引出忧郁的小调旋律。现在是木管乐器的轻声咏唱，它虽温柔，但不免有点沮丧之感；有人可能从这支旋律中体尝到波希米亚摇篮曲的韵味，也有人则可能感受到大草原之夜的令人生畏的美：



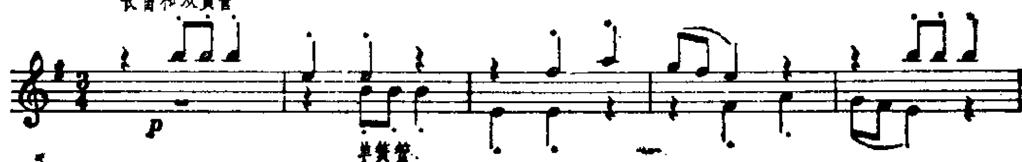
这两支曲调两次交替出现。双簧管和长笛的经过句加快速度活跃了音乐的进行，随后，第一乐章的号声主题（第一主题和连接段主题）的插入，又使整个乐队处于极度兴奋的状态之中，同它交织一起的基本主题也从原来的感伤转为充满力量。高潮过后，音乐重又恢复开头一段的那种抒情风景画的形貌，最后还用引子的和弦平静地结束这一乐章。

第三乐章是一首辉煌的诙谐曲。作者在这里似乎把那“新世界”暂时撇开一旁，而沉溺于故国民间舞蹈的海洋之中。这一乐章由三个主题组成，充满着内在的对比。第一个主题是舞蹈性的，由引子中急拉紧攥的节奏发展而来，起先它位于长笛和双簧管的高音区，用顿音的方式奏出，它那欢愉无羁的情绪，并不伤感的小调调式，正规的四

小节乐句结构，特别是朴实有力的节奏，都是斯拉夫舞曲中常可看到的；而在这一乐章中，这激越不已的主题则成为发展的动力，主宰全乐章的灵魂：

例417

molto vivace



这个主题经过一段反复发展，音乐便把听者引入温文而明朗的大调气氛，这里依然是欢愉地摆动的舞蹈，但速度有点慢吞吞的。主题仍先由长笛和双簧管咏唱，弦乐器则为之伴奏，它的旋律结构不对称，音乐是抒情味同忧郁感的结合，具有一种罕有的魅力：

例418

Poco sostenuto



由于这个主题的呈示及其发展都在整个乐章的三段体曲式的第一大段范围之内，因此有人把它比作乐章的第二主题。但是继此之后第一主题重又出现，所以也有人觉得把它看作第一大段的对比性中段更为合适。不过，还有人把它同诙谐曲的中段相提并论，即视作乐章的第一个中段。但无论怎样分析，这个主题在乐章中同在它前后的两个主题都是同等重要的。现在，在音乐进入中段之前，可以听到主导动机突然闯入，这时，它的形貌有着极大的变化，仿佛又使人想到痛苦似的——这是乐章中的戏剧性段落的小穿插。随后，乐章正式的中段到来了，这是由主三和弦构成的典型捷克舞曲，又象是连德勒舞曲或圆舞曲，可以想象为假日农民在树荫下跳着节奏强烈的舞蹈，其中好象还可以听到笛管尖刺的声响和少女们清脆的笑声似的：

例419



最后，紧接在第一大段音乐重现之后的一段尾声，使乐章的结束最具戏剧性。这里主导动机重又带来斗争的形象，但是它的庄严的号声合奏只是用以预示全曲胜利的总结。

最后乐章热情澎湃，充满活力，也用奏鸣曲形式写成。乐章的第一主题由简短但剧烈骚动的引子带出，这个近似勇士步调的旋律由法国号和小号高声奏出，它象进行曲那样决断有力，甚至连小调的调式（爱奥尼亚古教会调式）也未能使之减弱：

例420

Allegro con fuoco



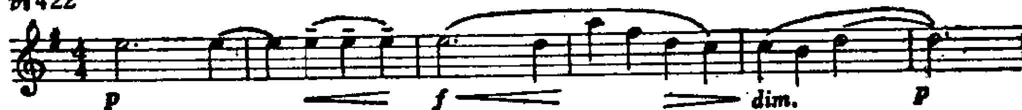
这个主题很容易令人联想到胡斯党人的战斗颂歌，可以比作人民的力量获得解放的形象；随后，当它改由小提琴和木管乐器在高音区复奏时，色泽显著加深。音乐的发展不断壮阔，接着又出现一个由三连音音型组成的激流，它奔腾向前，荡尽遇到的一切阻力——这是进入第二主题之前的连接段，跳跃的进行使它接近于民间群众性的轮舞歌曲：

例421



至于乐章的第二主题，虽然转入大调，但似乎陷入深深的乡愁，它先由单簧管奏出，气息宽广，情调温存：

例422



这支抒情曲调的从容自如的发展，逐渐过渡到音响更加饱满的结尾段。这时，定音鼓象“踏步”般的敲击声的强调，使这民间舞蹈场面的景象显得无比活跃；这里出现的主题雍容欢愉，最易引人入胜，它由长笛和小提琴呈示之后，乐句末了下行音列的三音音型又在乐队中多方传递，大加发展。有些评论家认为这个音型正是驰名的歌调《三只瞎眼老鼠》的起句：

例423



乐章的发展部以第一主题持续不断的变形发展占居优势，因此音乐也逐渐增强意志力和英雄性的情绪；与此同时，最后乐章和前面几个乐章一些主题的插入或交错呈现，也使音乐的发展更有动力，色彩更多变化；其中尤以第二乐章基本主题的再现最为突出，它在这里具有英雄性的形貌，并构成发展部的高潮。在乐章的高潮中进入的再现部，继续加强了悲剧性的色彩，但是为了中和这种紧张气氛，乐章第二主题的曲调有着更为广阔的开展，结尾段的舞蹈性主题也改头换面再现，唤起了人们的遥远回忆。但当这主题平静地结束时，还同主导动机在大调中的号声合奏结合一起。不过，所有这些都是在斗争的最后阶段之前暂时的歇息。最后，在乐章简炼的尾声中，也象发展部那样，综合运用这部交响曲中的许多主题，包括第二乐章抒情主题同诙谐曲乐章基本主题的呼应，还有最后乐章的战歌主题同第一乐章的主导动机的对位交织等，从而在思想与艺术上完美地体现了被压迫民族对光明未来的坚定信念。音乐以雷霆万钧之势作为结束。

交响诗《金纺车》

（作品第109号）

德沃夏克在管弦乐领域中的最后一次涉猎，是在1896年用交响诗的体裁创作的五首乐曲：年初写出前三首——《水妖》、《午时女巫》和《金纺车》；约近年底又写出后两首——《野鸽》和《英雄之歌》。

德沃夏克对标题音乐的兴趣始于八十年代，他在那时写出的两部钢琴曲集——《波希米亚的森林》和《诗意的画面》中，已经可以看到小幅的音画；九十年代初创作的三首序曲和在1893年完成的最后一部交响曲，虽然不属于狭义的标题音乐作品之列，但都带有标题；最后，他决计仿照李斯特的风格来写交响诗。这时，他集中从捷克诗人爱尔本（K.J.Erfen，1811—1870）的《花束集》中取材，因为爱尔本的诗集的内容并非纯属神话，其中多数为富于幻想的神话式叙事诗，德沃夏克认为这种叙事诗的韵律与声调最适于用音乐来体现，因此他把自己的交响诗又称为“管弦乐叙事曲”。

在德沃夏克的交响诗中，除最后一首《英雄之歌》外，都是根据爱尔本的诗作来构思的。前三首交响诗因为在同一个时间内写出，又在同一次音乐会上首演，曾经令人产生过“三部曲”的错觉。其实，德沃夏克的交响诗都是各自独立的作品，作者后来还着重提到不宜把这三首交响诗集中一起演奏，因为这样彼此之间反而会相互抵消，效果不好。《金纺车》的文学原作在故事情节上象是《灰姑娘》的捷克翻版；爱尔本是在捷克女作家聂姆曹娃（B.Němcová，1820—1862）的建议之下才在《花束集》中用诗的形式加以复述的。德沃夏克的交响诗，完全遵照原诗的内容、即情节发展的全过程来构思，但同前两首交响诗不一样，作者主要根据诗句的节奏和音韵来谱写旋律，因此，个别段落甚至象现代的大合唱一样，出现宣叙性的插句，只是没有用人声，而用乐器来咏唱而已。此外，由于乐曲的布局有时拘泥于原作的细节，因此也显得有点拖沓，描叙有时失于冗长。总的说来，如果不了解原诗的内容，对音乐所描绘的具体事件，就难于听懂；即使预先

对作者在总谱扉页所介绍的故事内容有所了解，但如果不是着眼于故事的基本轮廓而去追求那些枝末细节的话，也是没有办法使音乐同故事统一起来的。因为故事所描写的某些细节，并不适于用音乐来表现；再说，德沃夏克对心理的洞察和性格化力量的把握毕竟比理查·施特劳斯稍逊一筹，他也不擅长圣-桑所特有的那种干净俐落的如画笔法。基于此，这首作品在演奏时实际上常有删节，尽管有人对此表示异议。

交响诗《金纺车》的音乐叙述，既然纯粹以故事的内容为依据，欣赏这首作品时，也应该借助情节发展的启迪。故事说：

"有一个年轻的国王骑马出猎，"

曾有人说，音乐的曲式就是过程，可见描写过程原是音乐的能事。在这里，音乐发挥它之所长，避开国王本身的描绘，而专写他的动作；音乐选用进行曲的旋律和王室行列不可或缺的军号合奏，轻而易举地便勾画出一个威武的国王的形象。这段音乐中的一些细节，也有助于形象的刻划：打击乐器在每一小节强拍上的强调，增强了进行的感觉；旋律交由法国号演奏，便于听者联想到它的前身——猎号，联想到行猎；旋律的反复进行音量自轻而响，又清楚地说明了队伍自远而近；还有在强奏中出现的三角铁，也可以想象为狩猎队伍临近时甚至可以听到马铃的响声。

例424



"在树林中路过一间小屋，便停下马来讨水喝。他看到可爱的少女杜妮契卡——她送水给他，然后又回到自己的纺车旁。"

进行曲音乐完全静息下来之后，在木管乐器上出现一个安详的插句(tranguillo)，这似乎是国王来到这林中小屋的描写。随后，独奏小提琴(加弱音器)奏出的进行曲变形动机，也是国王的写照，只是这

里写的不是他的威严的一面，这个动机同木管乐器上的纺车音型(先在英国管上)的交织，表示国王同杜妮契卡的对话和全部活动，至于讨水喝的内容，音乐是无法、也无需表达的。值得注意的是纺车的回旋式音型，与进行曲的背景(低音弦乐器上的音型)同出一源，而作为对话背景的六连音音型又同这纺车音型保持一致；这首交响诗的许多主题就是这样因彼此间的近似而达成全曲的统一的。



“他表达了自己对杜妮契卡的倾心，也知道她正等着继母。”

这段音乐生动、活跃，旋律由小提琴奏出，气度轩昂，感情热烈，后来这一段音乐又以前头的对话作为结束。



“第二次国王来到时，他命令杜妮契卡的继母——一个丑陋的母夜叉把她送到宫堡里去。”

这段音乐基本上是前两段的简略反复，母夜叉用大管阴暗的色彩来表现，国王同杜妮契卡的对话结束时，在竖琴上的琶音和弦还使满心欢喜的国王更加富于柔情。但这段音乐演奏时多半略去。

“继母带着杜妮契卡同自己的女儿一起出发，但在森林中，她同自己的女儿砍下杜妮契卡的双手和双脚，还挖出她的双眼，带着杜妮契卡的四肢和眼睛前往宫堡，而把她的肢体残缺的尸体弃在林间。”

低音弦乐器上一个行板乐句，预示着凶兆的色彩，随后出现的主题是母女三人上路的描写，音乐象舞曲一般活跃，法国号的答句则有

如山谷的回声，但定音鼓的滚奏和低音提琴的震奏不断强调出紧张的气氛；至于砍死杜妮契卡的动作，基本上只是大钹突然强力的一击，挖眼睛则用弦乐器的上行音列引入高潮来表示，这些描写都只能是象征性的。高潮过后，音响渐弱，后来只剩下竖琴的下行活动，杜妮契卡的心脏终于停止跳动。但是一个新的纺车音型主题又活跃起来了，这是继母的亲生女儿冒充杜妮契卡，她们两人又愉快地朝宫堡进发。

例427



“国王出来迎接这两个女人。”

国王的形象在这里是庄严的，主题由国王行猎和向杜妮契卡表示爱情的主题变化而成。

“他把假的新娘误作杜妮契卡，并同她成婚，因为姊妹俩长得非常相象；庆祝的婚典极为豪华。”

这段情节主要用舞曲来表达，这里出现的主题分明是从国王行猎主题的动机发展而来，它在反复陈述中因改换乐器和把节奏放宽一倍而使欢乐的场面变得更为丰富多采。

例428



“过了七天，无论如何国王必须出征，他把即将起程的消息告诉配偶，还劝她在他回家之前要勤恳纺织。”

时间虽然过了七天，音乐却丝毫没有停顿，它只是从婚礼场面直接转入告别的爱情场面，这时音乐充满绵绵的柔情和缱绻之意。在主题尽情发展之后，出发的军号声突然响起，后来这号声的逐渐减

弱，又说明国王已经走远了。



"就在这个时候，有一个神秘老人在树林里发现了杜妮契卡的尸体，他打发一个男孩三次进宫，第一次用金纺车轮换回杜妮契卡的双脚，第二次用金绕线杆换回双臂，第三次又用金纱锭换回双眼。假新娘贪爱这些可羡的精品，便把杜妮契卡的肢体作为代价一一交给了他。"

德沃夏克在这里让同一个音乐素材基本上按原样移调反复三次以表示进宫的三次活动，但是这种交换也是音乐所无法表现的；这里只有功能的和弦进行，可能就是这神秘老人的写照，此外，还有纺车的音型，长笛独奏同大管（反面形象）的对答。正是因为这样，德沃夏克的女婿、捷克作曲家苏克在整理这首作品时才把这里反复的三段音乐并为一段，现今的演奏多半以此为准。

"老人用活命之水拼合杜妮契卡的肢体，并使她复活。"

继老人的和弦式主题再现之后，纺车动机重又活动，说明杜妮契卡的生命正在复苏。

"国王从征战中凯旋归来，"

进行曲主题（法国号）和军号合奏（小号）自远而近，然后婚礼主题改用大调陈述，大段的篇幅诉述着国王的欢愉心情。

"假新娘看到国王一回来，即时骄傲地让他看金纱车，于是国王便请配偶用金纺车纺织。"

国王看到金纺车的惊讶神情用全乐队有力的一击和即时余下的轻柔颤奏（*fz*，*fp*）来表示，随后四小节的回旋音型则是纺车本身的描写。

"纺车开始转动，"

这里第一小提琴用四小节颤奏便已能说清问题。

"纺车吱吱嘎嘎地唱出一首含有三个诗节的歌曲，歌中揭露这两

个女人在树林中干下的罪行。”

纺车的主题同当时母夜叉同自己的女儿愉快地朝宫堡进发的舞曲性主题不断轮流出现，由于这些主题已为听者所熟悉，这里的叙述是清晰易懂的。

“国王急急往树林跑去，他发现杜妮契卡健好如初，即时带她回到宫堡。”

纺车的故事一说完，快速奔跑的音型立即出现，然后是先前的爱情场面的再现，只是这一回描写的对象已经从假新娘转为杜妮契卡。同杜妮契卡的相逢使国王勾起初次邂逅的回忆，这里还继之以国王先前对杜妮契卡表示爱情的大段音乐。最后的一段尾声以行猎主题为基础，它掀起欢乐的狂潮作为全曲的结束。

交响诗《野鸽》

（作品第110号）

《野鸽》是德沃夏克取材于爱尔本的《花束集》写成的最后一首交响诗。

爱尔本的叙事诗有一个共同的特点，即几乎全都贯串着一个“悲剧性内疚”的动机。如果撇开上述这一特点而纯粹从音乐的角度着眼，德沃夏克根据爱尔本的诗篇写出的交响诗，彼此之间并没有直接的内在联系，每一首交响诗的构思和体现都不相同，俱各有其独特之处。《野鸽》的题材，非常适于用音乐来表现，因为爱尔本原诗的主题发展线索非常平易而直接。故事的梗概是这样：

“一个年轻标致的寡妇埋葬了被她毒死的丈夫，遂即同一个俊俏的年轻小伙子结婚。但是她所犯下的罪行使她的良心备受折磨，因此，在她丈夫坟上出现的野鸽哀鸣，撕碎了这一凶手的心，最后并驱使她自杀。人们诅咒着她和她的名姓”。

德沃夏克把上述这段故事的主要内容分成五个小段落，并标以简炼的题句，刊印在总谱的扉页上；这些题句构成音乐的主题，同时创造出各种不同的心绪，通过对比而使作品在一定程度上更易于理

解。为了均衡这五个段落的结构，这首交响诗采用单主题发展手法——整个作品以一个主导动机为基础，从中衍化出符合各段内容需要的不同旋律，因而加强了全曲的有机统一。乐曲的这个主导动机在初稿上标明为“诅咒的动机”，但如把它叫做“内疚的主题”也无不可：

例430

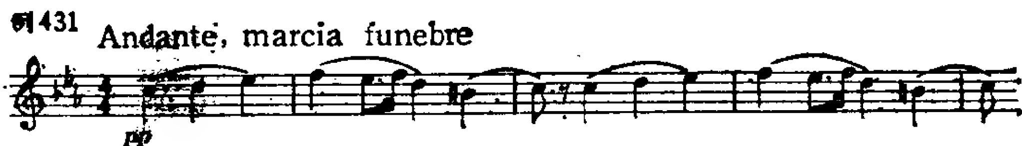


下面根据作者所作的段落说明以跟踪音乐的进程。

1.一个年轻寡妇跟在棺材后面哭哭啼啼。

这是一支描写葬礼行列的旋律，作者在这段引子中深化了原诗的内容，使这一同时又是凶手的青年寡妇一开始就感到内心有疚；而在爱尔本的叙事诗中这个寡妇的哭泣是假情假意的，她只是到后来才有这种内疚的感情萌生。葬礼进行曲的旋律在这里几经反复，低音弦乐器上的附点节奏型则用以，强调葬礼行列进行的沉重气氛；至于其中插入的内疚主题(先在双簧管和小号上，然后转由单簧管和第一小提琴接奏)，还直接点明了作者为这段音乐添加的情绪内容。最后，进行曲主题的重现把音乐引入高潮。

例431



2.一个年轻小伙子遇见她，便劝她别再哭泣，还劝她同他结婚。

竖琴加入演奏使音乐的情绪出现转折。开始时一些断续的和弦似乎是马蹄声的模仿，然后，在竖琴琶音和弦的轻柔伴奏之下，传来了年轻小伙子骑马前进的活跃歌声；主题用小号以强调表达这青年的英姿与风采，但不难看出，这个主题依然与进行曲同出一源：



当这小伙子遇上葬礼行列时，在这时重现的进行曲中两次插入主题的另一个变形——长笛演奏的三连音音型旋律，旨在说明这寡妇屡次为之动心。

3.这个年轻寡妇很快地便转悲为喜，同这青年小伙子举行欢乐的婚礼。

这段音乐篇幅较长，主要由主题衍化出的两个舞曲旋律构成，一个近似快速度的风笛舞曲，另一个则是圆舞曲。这两支旋律的反复陈述，充分勾勒出婚礼舞会的喧闹气氛，它在整首作品中用以同葬礼进行曲形成鲜明的对比。最后，在舞歇兴尽之际，音乐才转为二拍子，音量即时逐渐减弱并消逝。



4.她的第一个丈夫的坟墓长满了绿草，在坟上长出的一棵橡树枝头，一只野鸽的哀鸣传遍了原野。这声声哀号刺透了这个奸诈的女人的心，她因受良心的责备而发疯，终于在这精神的冲击下自杀。

坟墓场面用弦乐器的震奏和长笛与竖琴来渲染悲剧性气氛，内疚的主题在低音单簧管、法国号、大管和低音弦乐器上起伏不已，这是悔恨赎罪的明确表示，这时，双簧管奏出的野鸽哀鸣不时同它交织

在一起，末了，弦乐器组的活动，从最强的音量(*fff*)一直降到最弱(*ppp*)，则是这个妇人的结局的生动描绘。

5.尾声。

现在传出的又是葬礼进行曲的乐声，这段音乐有人把它解释为“重相结合的终局”。德沃夏克这首作品的叙述直接而有力，在他的标题性音乐作品中，这是音乐同诗结合得相当紧密的一首。

a小调小提琴协奏曲

（作品第53号）

德沃夏克为钢琴、小提琴和大提琴各写一首协奏曲，这三首在不同时期创作的作品，结构基本相似——前后两个活跃的乐章都用奏鸣曲形式或回旋曲写成，以同中间的抒情慢板乐章相对置。但每一首协奏曲的处理又不一样：《g小调钢琴协奏曲》的音乐特别刚毅有力，可以明显看出贝多芬的强烈影响；《a小调小提琴协奏曲》则更抒情，是作者创作生活中的“斯拉夫时期”的产物，其中广泛运用民间歌曲和舞曲的因素；《b小调大提琴协奏曲》的内容最为深刻。

《a小调小提琴协奏曲》是在1879—1880年间为著名小提琴家约阿希姆而写的，由于要求严格的约阿希姆过细的考虑和建议，其中小提琴独奏声部多半曾数度改写，因而使这首协奏曲得以归入优秀小提琴作品之列。总的说来，这首协奏曲美丽的乐思、迷人的旋律以及赏心悦目的配器风格，都显示出独特的民族色彩。但小提琴声部因常具即兴演奏特点，乐曲结构近似狂想曲，三个乐章的比例似乎也不太平衡——第一乐章篇幅嫌短一些。这第一乐章采用传统的奏鸣曲形式，由三个主题组成。乐章开始时是一小段强有力的引子，它的主题在乐章中起着相当重要的作用：

例434



紧接在引子之后出现的乐章基本主题立即由独奏小提琴奏出，这是纯捷克风味的旋律，但有点刻板，也相当戏剧化，它的呈示和发展则完全借助于贝多芬和十八世纪的典型模式。



这个主题在其呈示中经过一系列充分发展之后，独奏小提琴遂又在木管乐器的对位旋律衬托下奏出乐章的第二主题。这新主题的呈现不仅是出于奏鸣曲形式结构的要求，而且还是情绪发展所迫切期待着的，只是在乐章中它仅仅在这里稍一露面，随后便不见踪影。



乐章的呈示部还以第一主题和引子主题的重现作为补充，然后便由一小段华彩性乐句直接导入乐章的再现部。这一乐章不仅没有发展部，而且连再现部也大加压缩，其中只有第一主题的一些活动而已。乐章近结束时，第一主题移到独奏小提琴的低音区，音量减弱，速度变慢，然后不间断地转入第二乐章。

第二乐章是一首浪漫曲，也由三个富于波希米亚特色的旋律组成。乐章开始时是独奏小提琴的安详歌唱，它的曲调优美动人，主题的后一部分尤其带有作者最悦人的印记。



乐章的其他两个主题一个转入小调，仍由独奏小提琴奏出，小提琴采用的八度双音奏法，激化了音乐的情绪，犹如平静的湖面开始起了皱纹一般；另一个则先出现在弦乐器上。这一漫长的慢乐章拥有的大量乐思，都是刚一萌生便及时被记录下来的，但有时候也有给丢弃不用的情况，难怪勃拉姆斯要说，德沃夏克剩余的主题素材，就够别的一些作曲家工作若干年了。



在乐章三个主题相继陈述之后，情绪出现转折，这是乐章的高潮所在。这时出现小号的附点节奏还一度充作再现的第一 主 题 的 背景，从而在一定程度上保持了较为激越的气氛，只是到乐章近结束时音乐才重又恢复开始时那种安详的情绪。最后法国号还用装饰性的音响奏出乐章基本主题的旋律片断，为这一乐章添加一层诗意和魅力。总括地说，整个乐章的效果似乎是即兴意味过浓，但它毕竟还是非常饶有兴味的。

最后乐章采用回旋曲形式，它的基本主题以及穿插其间的两个对比性主题，都富于波希米亚欢愉的民间舞曲特点，源出于孚利安特舞曲和屯卡，这些主题全都由独奏小提琴首先带出；整个乐章生气勃勃，实际上更象是作者的另一首斯拉夫舞曲。

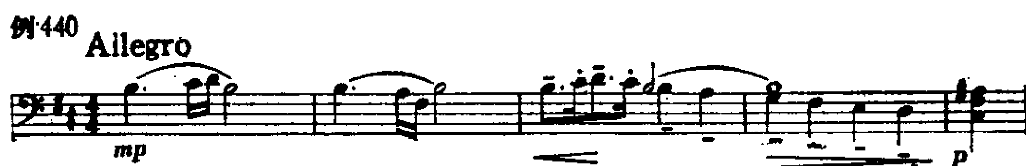


b小调大提琴协奏曲

（作品第104号）

德沃夏克的《b小调大提琴协奏曲》是作者晚年客居纽约期间继《新世界》交响曲之后写出的最后一部大型交响音乐作品，但作品在1895年6月间完稿时，作者早已回到布拉格。德沃夏克把这首协奏曲题献给组织“捷克四重奏团”的大提琴家维罕（H.Vihan,1855—1920），以纪念作者同这位大提琴家在1892年间一起在捷克各地演奏旅行所建立的友谊。原先，德沃夏克还希望能由维罕首演这首作品，但因维罕对其中独奏声部的几处修改持有异议，结果这首作品于1896年3月在作者亲自指挥下在伦敦首演时，独奏声部改由英国大提琴家斯特恩（L.Stern,1862—1904）担任。德沃夏克的这首协奏曲，在其内容的深度、形象的鲜明以及真正交响发展的巨大规模等方面，更接近于他的最后两部交响曲，特别是《新世界》交响曲。这里，虽然也可看到美国民间音乐素材影响的痕迹，但作品的构思所涉及的则只限于作者自己的祖国和作者个人在这些年头的生活体验——英勇的斗争意志和乐观精神，对祖国和人民命运的思念和关切，还有作者对病故的父亲和初恋女友的哀悼，所有这些复杂的感情在这里全都交织一起。德沃夏克非常珍爱他的这首作品，他说：“每当演奏这首作品，我总是十分激动，对它的价值我从不怀疑。”

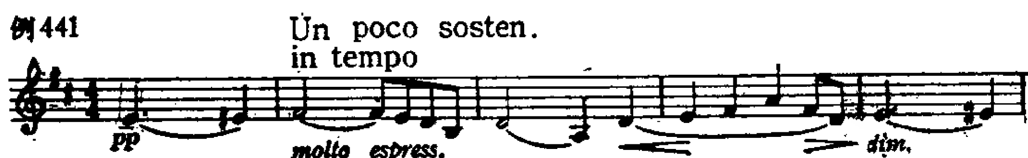
协奏曲的第一乐章充满宽广的交响气息，用相当扩展的奏鸣曲形式写成，乐章采用双呈示部结构，发展部比较突出，但再现部则有所压缩。乐章的勇武基调和史诗气质，从最初几小节便开始奠立：这是乐队演奏的第一个呈示部，它那特别雄伟的第一主题虽然好象还在远处，还带点警觉的意味，但是很快地，主题的陈述便拥有强大的戏剧性力量，充分显出其英雄本色；特别是在第二个呈示部中，这主题由独奏大提琴复述时，转入B大调，或者更正确地说，转入混合里第亚调式，它更有激情，更富于内在的毅力：



这个英雄性的第一主题在第一乐章中起着主导的作用，它的音调还衍生出终曲的基本主题，因此几乎成为整个协奏曲的核心。显而易见，这个主题的音调同《新世界》交响曲最后乐章的基本主题极为相似，都具有进行曲的气质，旋律的进行以主音为核心，音程不宽，犹如讲话般的声调，换言之，它集进行曲、歌曲和朗诵于一体，分明具有号召性的坚毅力量，同时又极朴实无华，其内在素质接近于胡斯战歌。特别意味深长的是，德沃夏克用这个音调作为乐观的结论以结束《新世界》交响曲，而现在他又用这同一形象来开始这首作品，通过这一主题以概括整个作品的中心思想，并使这两部在同一时期创作的大型交响音乐作品的形象内容紧密地联系一起。

乐章的第二主题全然不同，它是宽广、真挚、感人的咏唱，充满着抒情的温暖和深刻的人情味，无疑是作者个人所珍贵的感情的流露。这个主题的形貌同前一主题虽有显著的对比，但它在整个呈示和发展过程中并没有形成矛盾冲突；象《新世界》交响曲终曲抒情的第二主题一样，它的音调始终没有变化，每次呈现几乎都保持原来的形貌，因此，这两个主题在这一乐章中的关系完全是相互依存和相互补充。如果说，乐章的第一主题着重渲染的是人民大众的英勇精神的话，那

么，比较偏重于揭示个人内心体验的第二主题，则为前者添加一种感人至深的色泽：



这个主题在第一个呈示部中由法国号奏出，作者特意在力度（*pp*）和演奏特点（un poco sostenuto, molto espressivo）上强调这一主题的新素质，然后在主题的结尾又以节庆的进行曲步调以预示整个乐章的胜利结局。而在第二个呈示部中，作者依然保持轻弱的力度（*pp*），但主题的性格则标上dolce e molto sostenuto，以加深同英雄性第一主题之间的对比。总的说来，第二个呈示部由于更宽广而多方面地发展英雄性的主题，同时又深化两个主题的对比，因此具有更大的戏剧性。呈示部的结尾段起着从第二主题逐渐向发展部过渡的作用：起先，它好象继续循着第二主题的发展路线，实际上成为第二主题的情绪和形象的一种补充，然后，同时又逐渐引回前一英雄性主题的个别因素，用独奏大提琴的一个宣叙性段落，使两个主题的音调溶合一起，最后以急剧增涨的力度直接引入乐章的发展部。这发展部纯粹以发展英雄性主题为基础，它一开始便把这一主题的号召性音调用乐队全奏的力量造出强大的声势，其间基本主题虽然一度陷入抒情的氛围，在情绪上同第二主题更为相近，但总的看来，整个发展部高潮迭起，最后以第二主题在胜利的号声伴随下的庄严宣告，沟通了乐章的发展部和再现部。值得注意的是，这一乐章的发展部只发展乐章的第一主题，而再现部则只再现乐章的第二主题。而且，同在呈示部中的情况不一样，这第二主题不再用以作为英雄性主题的对比而被迫屈曙音响轻弱（*pp*）的地位，相反地，现在它在保持原有的抒情特点的条件下，第一次拥有乐队昂扬的强烈音响（*ff*），成为整个再现部的主宰。最后，乐章的尾声是对英雄性主题的热情颂赞，它始终以乐观与欢乐的情绪，体现出作者对光辉未来的必胜信

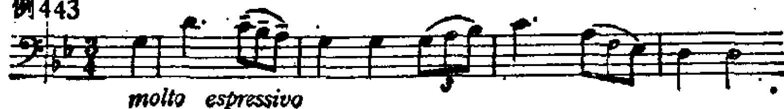
念，从而同时预示出整个作品的乐观结论。

第二乐章在其诚挚、宁静和宽广等方面，迹近于《新世界》交响曲的广板乐章，而其感情之崇高则又同作者的一首《圣经歌曲》比较相似。这一乐章主要反映作者深刻的内心体验，同时又同前一乐章的英雄戏剧性内容紧相联系。乐章采用三段体形式，其中的两个歌曲性主题气质彼此相当接近。

乐章基本主题的旋律流畅、宽广，色调明朗、和谐，G 大调的调性和木管五重奏式的配器，又为它添上一些田园风味：



但是这个主题在进一步的发展中转化为类似叹息的激越旋律，明显带有悲剧性的色彩。一般认为这是作者客居美国时表抒的一个思乡曲，就象《新世界》交响曲的第二乐章那样，但由于这支曲调源自作者为纪念他父亲亡故而写的一首《圣经歌曲》，应该说其中又含有这样一层意思。乐章中段转入g小调，力度突然变强（*ff*），出现四小节象葬礼进行曲步调那般庄重的经过句，它那阴暗沉重的曲调同前一段形成对比。随后跟出的第二个抒情主题，引自作者早在1887年写出的《四首歌曲》中一首题名为《别管我》的旋律。据苏克回忆，作者最初的恋人——他的妻子的姊姊约瑟娃特别喜爱这支旋律，德沃夏克在这里引入这支曲调，显然同他因获悉约瑟娃病重而萌生的沉重心情有关。这支旋律在这里虽然有所变化，但不难辨认得出；后来，在作品初演后不到两个月，当约瑟娃去世后没有几天，德沃夏克还把这支旋律原封不动地用入终曲的尾声中，以表达他个人的悲悼感情。



这第二主题第二次反复时转入b小调，即作品的基本调性，这里可以明显感到有使这一主题同第一乐章的英雄性主题两相融合的意图。主题的这次复述以独奏大提琴上逐渐平静的“叹息”音调作为结束。接着，第一主题在法国号上（在G大调）重现，但这时由于低音弦乐器均匀步调的陪衬，在一定程度上深化了庄严葬礼的情绪，随后大提琴按华彩的方式演奏这基本主题时，仍然保持同样的伴奏背景，只是到乐章近结束时，音乐才回复乐章开始时那种明朗与宁静的气氛。

在第二乐章结束处那明朗的G大调和弦渐次消失后不久，好象从远处又开始传来进行曲的音响——这是最后乐章的开始。起先，似乎还不容易摸清究竟，但随着力度的急剧增涨，当独奏大提琴继简短的引子之后呈现时，从它演奏的一支旋律中已经可以感到一种洋洋自得的欢乐情绪和乐观自信的力量。这是用回旋曲形式写成的最后乐章的基本主题，在乐章中共出现三次，它同第一乐章的英雄性主题虽保有血缘联系，但在这里完全处于节日的欢快气氛之中，它那活跃的节奏使进行曲同波希米亚舞曲因素的结合表现得越加明显。由于这一主题拥有比较扩展的篇幅（三段体结构），又使作者得以从更多的角度以充分揭示其多方面的内涵：



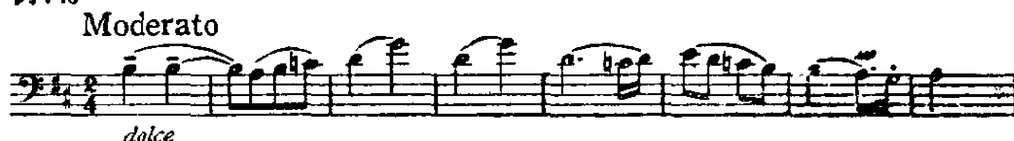
穿插在基本主题之间呈现的其他两个主题，都是前一主题的衬托和补充。其中第一个穿插、即乐章的第二主题，也象基本主题那样，本身就是三段体结构，它的基本段落先是乐队全奏，同样具有昂扬的节庆特点和鲜明的英雄性色彩，但中段则着重揭示抒情性的一面，从英雄性转入风俗性的描绘，满是诚挚、温暖而明朗的情调。象这样有机地集多方面特点于同一主题的做法，也是德沃夏克的创作手法的特色之一：

例445



乐章的第三主题象是一首比较扩展的间奏曲，开头象抒情诗一般真挚，后来却带有悲壮激昂的神貌，而它的中段又是舞蹈性的音调，同乐章的基本主题也很相近。

例446



乐章基本主题最后一次出现时转入同名大调，它为史诗般辉煌的尾声已经预先打开通路。这尾声由于综合了前面乐章基本音乐主题的音调而自然地成为全曲的概括性总结，在类似对前两个乐章的回忆逐渐消逝之后，音乐开始增强力度，最后用乐队一段强有力的全奏作为整个作品的结束。

《狂欢节》序曲

（作品第92号）

德沃夏克在1891—1892年间写出的三首序曲，是他继钢琴曲集《波希米亚的森林》和《诗意的画面》之后在标题交响音乐方面的另一次尝试。原先，作者计划以三部曲的形式来构思这三首序曲：他想用“大自然、生命（波希米亚狂欢节）和爱情（奥瑟罗）”这一总的标题，以揭示宇宙的伟大创造力量，即表达大自然赋予人们生命与爱情这一自然神论思想；但是后来作者似乎对此失去兴趣，也可能是出于出版商的要求，作品写出后已分成《大自然》、《狂欢节》和《奥瑟罗》三首各自独立的序曲。但是即便如此，这三首序曲毕竟还有内在的联系，其中仍以“大自然”的主题为主线贯彻始终，这主题除在第一和第三首序曲中占统治地位外，在第二首的当中一段也有生动的反映。这三

首序曲以《狂欢节》最为著名，作者把它题献给布拉格大学。

象《大自然》序曲那样，德沃夏克也为《狂欢节》写了一段文字说明，他说，他"想象有这么一个浪迹天涯的孤单旅客，在夜晚来到波希米亚一个城镇，遇上喧闹欢腾的狂欢节。从四面八方传来各种乐器的声音，同人们的欢乐叫喊以及他们用以表达欢乐情绪的歌声和舞蹈曲调交错在一起"。但是，严格地说，这首序曲虽有如上的标题和文字说明，却不属于狭义的标题音乐作品，乐曲用自由的奏鸣曲形式写成，其中有一大段抒情的穿插。乐曲开始时，乐队全奏的一支色调鲜艳、力度饱满的旋律，立即再现出狂欢节的喧闹场面：



这是乐曲第一主题的头一支旋律，这里狂暴激烈的节奏搏动（切分），迅猛有力的斯拉夫舞曲气质的旋律进行，铿锵的大钹敲击，小提琴旋风般的急驰——所有这些，活象生命的火焰在急剧燃烧一般。第一主题的另一支旋律同样坚实有力，它丰富了前一个旋律，使狂欢节的场面显得越加虎虎有生气：

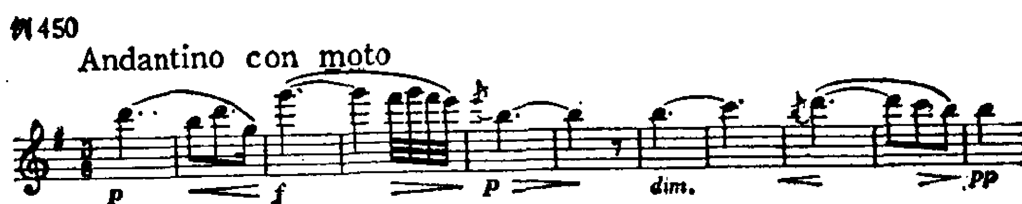


乐曲的第二主题比较抒情、优雅，先由小提琴奏出，这时在双簧管和单簧管上则用一个对位式的旋律与之相伴。接着主题经木管乐器复奏后，还有过一阵充分的发展并掀起狂欢作乐的高潮。



现在，这位偶然遇上狂欢节活动的游客，似乎暂时离开这喧闹的场合，循着竖琴和小提琴优美乐声的指引，来到一个僻静的角落；看啊，这里原来是一对对恋人秘密谈情说爱的好地方。这时，音乐的速度和节拍都起了变化，现在出现的新主题，或者说，长笛和独奏小提琴在英国管固定音型陪伴下的温柔倾诉，是那般情深，又是那般甜蜜。这是德沃夏克笔下最动人的篇页之一，只是这段难忘的大自然主题穿插相当简短，过后它也就一去而不复返了。

例450



但是，带假面具的乐队突然闯了进来，他们又用序曲开始时那种激越的斯拉夫主题打破了这里的寂静——这是乐曲的发展部，第一主题的两支旋律的尽情发展，复活了色彩缤纷的狂欢盛会。这欢乐喧闹的情绪因再现部着重再现第一主题而一直在继续增涨不已，最后，狂欢的热潮象开始时那样有力地把这首生气盎然的乐曲引入辉煌的结束。

巴 托 克

(Bela Bartók 1881—1945)



匈牙利作曲家、钢琴家、民族音乐学家贝拉·巴托克在1881年3月25日生于纳吉森特密克洛什(Nagyszentmiklo's),父亲是当地一所农业学校校长，有相当高的音乐天赋，会弹钢琴，组织过业余乐队，母亲是教师。巴托克六岁起便随母亲学弹钢琴，八岁时父亲去世后，随母亲迁徙匈牙利的许多城镇，1894年定居在波佐尼(今名布拉迪斯拉发，属捷克)。巴托克在当时匈牙利这个音乐生活相当活跃的城市开始正规学习音乐：随匈牙利著名歌剧作曲家艾凯尔的儿子拉斯洛(L.Erkel,1844—1896)学习钢琴与和声，同后来成为作曲家的多那尼(E.Dohnányi,1877—1960)结为挚友。

1899年，中学毕业后，巴托克放弃很有声望的维也纳音乐学院赠予的奖学金名额，听从多那尼的劝告进布达佩斯音乐学院学习。在学院里，他深为瓦格纳和理查·施特劳斯所吸引，但是他最崇敬的还是李斯特，他在《自传》中特别提到李斯特的《游历的岁月》、《浮士德》交响曲和《死神之舞》，终于使他认清了这位天才匈牙利作曲家的真正实质和意义。这时候，他生活在匈牙利的文化与政治中心，通过同匈牙利知识分子民主阶层的经常接触，深切感受到当时在政治和文

学艺术上席卷整个匈牙利的民族解放运动，因此，当他在1903年在学院毕业时，不但在专业上卓有成就，而且已经成为怀有进步信念和爱国热情的战士。他在这一年的一封信上曾经写道："就我来说，在我的一生中，我都要随时随地在各方面抱定这唯一的宗旨：忠诚地为匈牙利民族和匈牙利祖国服务；"这一年，他写出第一部大型作品《科树特》交响曲，以纪念1848—1849年匈牙利民族解放运动的这位伟大战士和领袖，这並不是偶然的。

毕业后，巴托克靠钢琴演奏、教课和改编乐曲谋生。1905年，他发现过去一直被误认作匈牙利民歌的许多曲调，实际上只是一些广泛流传但相当平庸的创作歌曲。于是，他同当时正独自从事真正的农民音乐研究的科达伊(Z.Kodály，1882—1967)，着手搜集和整理匈牙利农民音乐，接触了未受西欧影响但早被本国受教育阶层所摒弃的古老传统，1906年，他们的第一部研究成果——《匈牙利民歌二十首》出版了。1907年，巴托克应聘担任布达佩斯音乐学院钢琴教职，一直继续三十年之久。鉴于巴托克在教学和创作上的一系列创新尝试，经常遭到冷遇和非难，1911年他同科达伊为研究新音乐和发掘古老作品而筹办"新匈牙利音乐协会"的一切努力又不获成果，为此，从1912年开始，他完全退出音乐社会活动，集中全力于民间音乐研究，四出采集民歌，足迹遍及匈牙利、罗马尼亚、捷克、土耳其以至北非——埃及、突尼斯和阿尔及利亚。据统计，他收集的民歌总共有三万首以上，出版的只是其中极小一部分。巴托克毕生从事音乐民俗学研究，也为比较音乐学这门年青学科做出重要贡献。

第一次世界大战爆发，打断了巴托克范围广泛的研究，他被迫呆在匈牙利一些地方继续进行有限的工作。1919年，当匈牙利苏维埃共和国成立时，巴托克同科达伊、多那尼等都是音乐管理部门的成员，他还参与筹建"音乐博物馆"和改组音乐学院的工作。匈牙利这个无产阶级政权只存在四个月就被扼杀之后，巴托克在国内的处境也日益困难。但是他並不屈服，1922年他出版的《五首歌曲》，公然标出题献给一个出色的共产党员诗人莱尼兹的字样，而当时莱尼兹却被官方诬为"谋害祖国的罪犯"呢。二十年代，巴托克开始在国外演

奏旅行，在英国、法国、德国、荷兰、奥地利、瑞士、美国、捷克和苏联的一些大城市演奏自己的作品，获得很大的成功。三十年代，匈牙利同德国结盟的形势越来越明朗化，巴托克在国内受到的歧视和限制也越来越多。三十年代后期，由于纳粹德国扩张主义政策带来的政治混乱，巴托克确信必须立即离开匈牙利，1940年秋，终于同他的第二个妻子蒂塔·帕兹特利启程赴美。移居美国初期，他同妻子一起进行旅行演出，演奏两架钢琴的作品，很快地，哥伦比亚大学便授予他名誉音乐博士学位，并委托他研究美国民歌，这工作一直延续到1942年。聘约期满后，巴托克因患白血病，健康情况已经很坏，生活上也陷于困境。这些情况在他致友人信上曾有所透露："我从来没有经历过象现在就将面临的这种可怕境遇，有什么办法能让我找到几个学生或找到一件工作呢?"据说，1944年的圣诞节，他连给电梯司机的小费也付不起。1945年，第二次世界大战结束后，他得悉匈牙利解放的消息，也知道由于交通等等困难，暂时还无法回国，但在七月间，他还是再次表达了回国的愿望："但我真想回家，我一直在盼着。"可是他已经完全力不从心了，9月26日，他就病逝于纽约的一所医院里。

巴托克主要是一位器乐作曲家，除了一部歌剧、一部舞剧和一部音乐哑剧、一首大合唱、少量艺术歌曲和改编的民歌集外，他所创作的全是器乐作品。他的钢琴作品包括从技巧性练习曲以至于艰深的音乐会曲和协奏曲等；他在这一领域的巨大贡献，要算是一首展示他初期吸收民间因素的《野蛮的快板》(1911年)和一套包括一百五十三首循序渐进的钢琴曲集《小宇宙》(1926—1937年)。他的室内乐作品最突出的是六首《弦乐四重奏》；他的十首协奏曲都属于他的主要作品之列，包括三首钢琴协奏曲、两首小提琴协奏曲和一首中提琴协奏曲(未完成)、三首狂想曲(其中一首用钢琴，两首用小提琴)和一首两架钢琴协奏曲。

巴托克长期从事民间音乐的整理研究工作，广泛接触众多彼此相异的音乐风格，这为他的创作打开了无限广阔的前景。他发现东欧大多数民间音乐都不属于传统的大小调体系，但它们又有各自的调式，为此，他创造了他自己的一种和声结构(常被称为"音轴和声")

和双重与多重调式，以适应所有这些并不可能纳入大小调体系的旋律的需要。巴托克的旋律写作有时具有民歌风的特点，但他很少具体采用民歌。他的成熟时期的风格严谨、简洁。他时常从通篇作品精妙运用的一两个短小动机衍化出他的旋律，或用若干乐章共同使用的同一素材以营筑大型乐曲。但他惯常运用的节拍与节奏，如双重节拍、多重节拍、添加节奏、双重节奏、多重节奏、无节拍节奏等，却是西欧传统音乐未曾有过的。巴托克风格还有一个重要特点，即采用传统的形式，从这一方面着眼，他又可以称为新古典主义者。他写作赋格、卡农和其他对位曲式，也应用奏鸣曲形式——当然，这些既有的形式都是经过改造过的。巴托克生活在二十世纪，他是追求新事物者的营垒中的一员，对浪漫派的冗长唠叨和印象派的过分精雕细刻感到厌倦，使他同斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫亲近起来；有一个时期，他自己还认为这样发展下去会使他最终接受勋伯格的"十二音体系"。但是，巴托克并不愿局限于任何一种现代音乐理论，用他自己的话说，他的理想"在于所有不同因素的最均衡的融合"。因此即使象他的音乐哑剧《不可思议的满大人》这类具有浓厚的表现主义痕迹的作品中，也有明显的调性特征存在。巴托克进行了独树一帜的革新，但他牢牢植根于民间音乐传统，这使他得以截然有别于西方那些现代派音乐家。

巴托克的创作对二十世纪音乐的发展做出了杰出的贡献，西方有些音乐评论家把他同勋伯格和斯特拉文斯基都尊为"二十世纪早期富于创造性的伟大作曲家"。1955 年，为纪念巴托克逝世十周年，世界和平理事会特授予他国际和平奖金。

两幅肖像(理想与怪诞)

(作品第 5 号)

1907 年，巴托克应聘在布达佩斯音乐学院任教后，已有条件集中全力进行试验——用未受现代文明影响的农民音乐因素使专业音乐创作获得新生命，从而开拓纯属他个人风格的创作道路。这方面

的第一个成果，便是他的管弦乐曲《两幅肖像》。

巴托克的《两幅肖像》使两种不同的心理描绘进行对照，但两段音乐使用的却是同一个主题素材，后一幅"肖像"是前一幅经过扭曲的变形。象这样同一主题绝然相反的表达方式，巴托克无疑师承了李斯特——《浮士德》交响曲第三乐章"靡非斯特"，就是从第一乐章"浮士德"的主题变化而来的；此外，柏辽兹的《幻想》交响曲也有这样的做法。然而，巴托克对这种手法的处理又是全新的。他的音乐语言精致而抽象，具有现代主义的那种机智和奇巧：这里的自然音阶、半音阶和五声音阶并陈的旋律，新颖、大胆但进行又总合乎条理的复调，相当扩充的和声领域，以及情绪搀杂或尖刺锻出的节奏——所有这些都是巴托克所特有的。

第一幅"理想的肖像"，基本上是独奏小提琴抒情的陈述同乐队的对峙，因为原先这本是作为一首两乐章小提琴协奏曲的第一乐章而构思的。巴托克曾把它献给他所钟情的一位祖籍匈牙利的瑞士女小提琴家格雅(S. Geyer, 1888 —1956)，作者在这首乐曲的基本主题上还曾标出"格雅的主导动机"的字样：



这首乐曲采用三段体曲式，当中一段颇有奏鸣曲形式发展部的意味。在第一段中出现的上述基本主题，是全曲的核心，它的主导动机"D-♯F-A-♯C(有时变成反向进行♭B-G-♭E-B)贯串全曲；而在这里，它先在独奏小提琴声部呈示，然后以自由赋格段的形式加以发展——用声部的逐渐进入以不断增强音乐的紧张度，而当大提琴和低音提琴进入之后，进行变慢，力度减弱，并导入 b 小调和弦而结束这一段。值得注意的是，巴托克在三十年后写出的《小提琴协奏曲》第一乐章的基本主题，好象重又回到"理想"的这一基本主题上来，象这样在内容方面奇妙的相似，应该说并不是一种巧合。

第一段还有另一个动机，它比较简短，在乐曲开头第七小节由第一小提琴（第一谱架）带出。这个动机不似基本主题那样宽广铺开，但它在这一段中虽只出现两次（另一次由第二小提琴的第二谱架奏出），却相当突出：



这个短小动机在当中一段显然要活跃得多，它由英国管、双簧管与弦乐器组（带弱音器）相继咏唱，这时基本主题开头的动机起先只藏在背景中，随后才以模进的方式在法国号和独奏小提琴声部露面，然后以不断增强的音响形成乐曲的高潮而结束当中这一段。最后一段音乐一直保持轻飘优雅的音量（*pp*），乐曲基本主题这时移入下属调，由低音弦乐器奏出，而独奏小提琴的对位旋律和在其他弦乐器上熠熠发光的和弦则为之伴奏。逐渐地，对位的织体一直淡化下去，当这基本主题最后一次在独奏小提琴声部重现时，伴奏乐器只是为它抹上一层和声的色彩，好象为它裹上一层薄纱一般。

总的说来，这幅肖像同瓦格纳的《特里斯坦》的气氛确有其隐约的联系，类此的主题核心手法也是巴托克之前一些作曲家设想过的，但是所有这些并不会使巴托克的独创个性有所减色。

我们已经看到，第一幅“理想的肖像”所强调的是美的形象，其中的旋律进行柔顺、光滑、平和而流畅，复调的每一个声部都宛如歌唱一般，和声清彻明亮，节奏也未被扰乱。而第二幅“怪诞的肖像”则是另一个极端，这是丑的形象，纯属靡非斯特一类的否定形象。这里紊乱的旋律线同一些动机断片东抛西掷，散乱的节奏执拗地轧轧作响，一些精确但总是空洞的齐奏乐句，全都建立在意想不到的尖刺而怪诞的不协和和弦之上——肯定与否定，美与丑，善与恶在这首乐曲中，对比何等强烈！

“怪诞的肖像”无论在曲式方面，或是在其他方面，都比前一幅肖像松乱。这首标明为“急板”的乐曲大体上也有三段，第一段是怪诞的圆舞曲，主题旋律还是从“D—#F—A—#C”四个音开始：

例453



这是在弦乐器极不协和的伴奏背景上出现的木管乐器齐奏乐句，它是前一乐曲基本主题的漫画式变形，作者后来又把它用作晚些时候写出的另一部作品——《十四首钢琴小曲》最后一首的开头乐句。乐曲的第二段出现新的主题，但它的核心动机依然来自前一乐曲，是由前曲第二个动机衍化出来的：

例454



这个主题由双簧管、单簧管依序陈述，然后又交由双簧管、大管和大提琴复奏，这里的反复都有过渡性的乐句穿插，它的发展一时倒很有周期规律。但是，很快地，先前那种固执地轧轧响的音型又出现了。现在，这里的音乐素材给扭曲到这等程度，以至于我们只能听到由“D—#F—A—#C”动机构成的各种尖叫；巴托克舞曲特有的那种异常强悍的力量，在这里最易使人联想到李斯特《浮士德》交响曲中靡非斯特的狞笑。这幅“怪诞的肖像”确是名符其实的粗野、辛辣和夸张。

舞 蹈 组 曲

(SZ 77*)

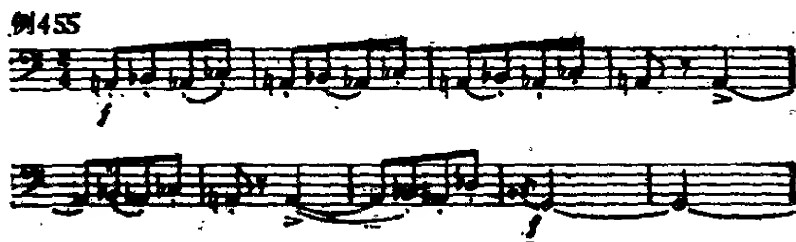
巴托克的《舞蹈组曲》共由五首特性舞曲和一首终曲组成，乐曲

* 巴托克自编的作品号码只有三十多号，且有重复使用的情况，这些作品号码均按惯例以“OP.”标示。匈牙利作曲家、音乐学家A.Szöllösy(1921—　)为巴托克全部作品重新编制目录和号码，他的编号以“SZ”表示，已为普遍采用。

不间断连续演奏。这首作品虽然取名为"组曲"，但作者通过一段间奏(ritornello，即反复之意）而使整部作品紧密连结成为一个连续发展的交响整体。其中的音调和特性节奏，都以民间音乐为基础，但作者明确指出他并没有简单地借用民间的素材，这里的一切都具有独创性，热情洋溢的音乐富于情绪的对比，充满机敏的乐队色彩，它给听者留下的印象，比他先前写下的两首《管弦乐组曲》都要完整而明朗得多。《舞蹈组曲》的出现，说明了巴托克的创作已经进入一个新的阶段，也可以说他已经从在此之前写出的《不可思议的满大人》的那种阴暗的气氛中找到了出路；《舞蹈组曲》是作者生活历程的一个里程碑，它使作者第一次获得了真正的成功。

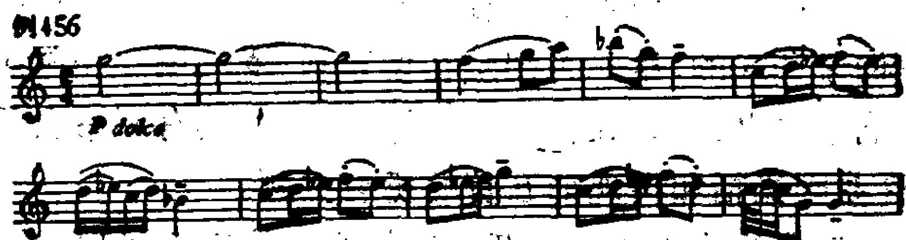
《舞蹈组曲》的结构和写作技术非常合乎逻辑和易于理解。全曲基本上按照快——慢——快的速度布局：第一首到第三首组成快速度的第一大段，速度逐渐加快（Moderato—Allegro molto—Allegro vivace)，第四首相当于当中的慢乐章，最后两首则是快速度的终曲。关于这套作品的基本特点，巴托克在1931年间给友人的信上曾经讲到，其中第一首(局部)和第四首有东方(阿拉伯)音乐的特点，间奏和第二首是匈牙利式的，第三首则是在匈牙利、罗马尼亚和阿拉伯音乐的交互影响下写出的，第五首非常纯朴，只能说具有原始农民音乐的特性，而终曲则概括和再现前五首的所有主题。

第一首舞曲的旋律在乐曲开始时便在大管声部呈现，这支旋律的活动音域非常狭窄，但半音的变化特多，非常接近阿尔及利亚西北部阿拉伯区的民歌——作者就是这样明确地表示阿拉伯音乐的影响的：



巴托克在他的《农民音乐对现代音乐的影响》一文中曾说过："旋

律越是简单，和声与伴奏则越应复杂而奇特，这样才能与之相匹配。举例来说，有的旋律只在两个相邻的音级中活动(阿拉伯农民音乐就有很多类此的旋律)，很明显，同更为复杂的旋律相比较，我们为这样的旋律配写伴奏时，就要自由得多。况且，这些原始的旋律没有套用三和弦的任何迹象，这又使我们有更大的自由去处理它。这还使我们得以围绕着这类旋律营造出由不同基音变化出来的、音域极广的和声，而使旋律显得更明晰、突出。”在这里，巴托克为基本上在三个音级中进行的旋律所配置的和声(弦乐器和钢琴提供的节奏型)，就是十分复杂的。舞曲的这支基本旋律开始时音色暗然，但当它转由英国管(随后还有双簧管)奏出时，乐队的节奏变得越来越活跃，弦乐器以弓杆击弦(Collegno)的断续而干枯的效果非常突出，最后当木管乐器齐奏这一主题时，第一小提琴和钢琴又以滑奏相伴，铜管乐器的加入则把音乐导入高潮，然后力度急遽消减，旋律断片分布在大号、长号和大管声部并逐渐消逝。但是，当大管的延长音尚隐约可闻时，四个小提琴已经奏出起连接作用的那段著名的间奏来了：



在活跃而富于动力的舞曲之间，穿插上这么一支“威本科什”——匈牙利城市舞蹈音乐式的抒情旋律，意味着一种停顿、内省和沉思，音乐的情调显得格外甜蜜、晴朗。

第二首乐曲的基本主题是一支生动的舞曲旋律，整个乐曲的精确、活跃的特点，主要是由它决定的。——



这个主题基本上只由两个音变化组成，嗣后它的活动音域虽稍有突破，但依然相当狭窄，除在乐曲进入高潮时外，很少超出四度的范围之外，这样就使旋律特别带有原始农民音乐的印记。总的说来，第二和随后的第三首舞曲的匈牙利风格最为突出。接着，过渡性的间奏又出现了，但这时它先由单簧管柔和地奏出，然后才由第一小提琴接奏。

第三首依然是十分生动活跃的舞曲，主题的结构比较方整（四小节），在弦乐器的切分节奏背景上由大管和单簧管依序奏出，音乐的色彩明亮，待到长笛和小提琴加入演奏主题时，音乐已拥有强大的气势。



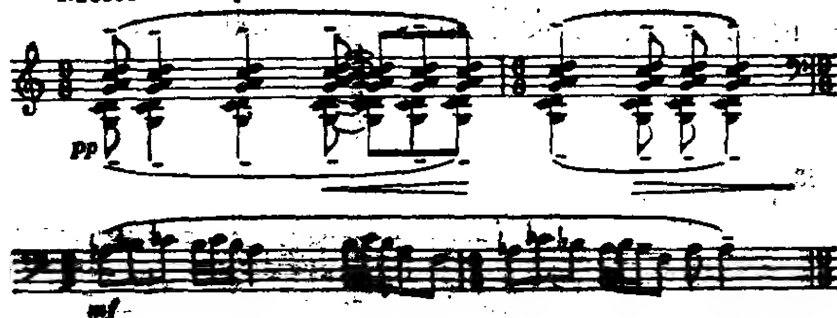
乐曲中段保持舞蹈的狂热情绪，节拍的变化繁多：



高潮过后，由钢片琴和竖琴的滑奏组成的小过门，引回了前一主题的变化重现。上面说过，乐曲的间奏起的是一种缓冲的作用，因此在第三首舞曲结束之后，音乐因即将转入速度缓慢的舞曲，这里间奏当然也就无须重现了。

第四首舞曲基本上是乐队极其轻柔的切分和弦同木管乐器齐奏的无伴奏旋律乐句的对话。乐队的切分和弦主要由弦乐器组(分奏)、钢琴、竖琴和钢片琴组成，音色精细，情绪平稳而静谧。木管乐器的乐句则带有东方的情调，颇有忧郁之感。最后，间奏的身影象简短的回忆一般又在四个独奏小提琴上浮现，音乐稍一停顿立即转入欢跃的终曲。

例460

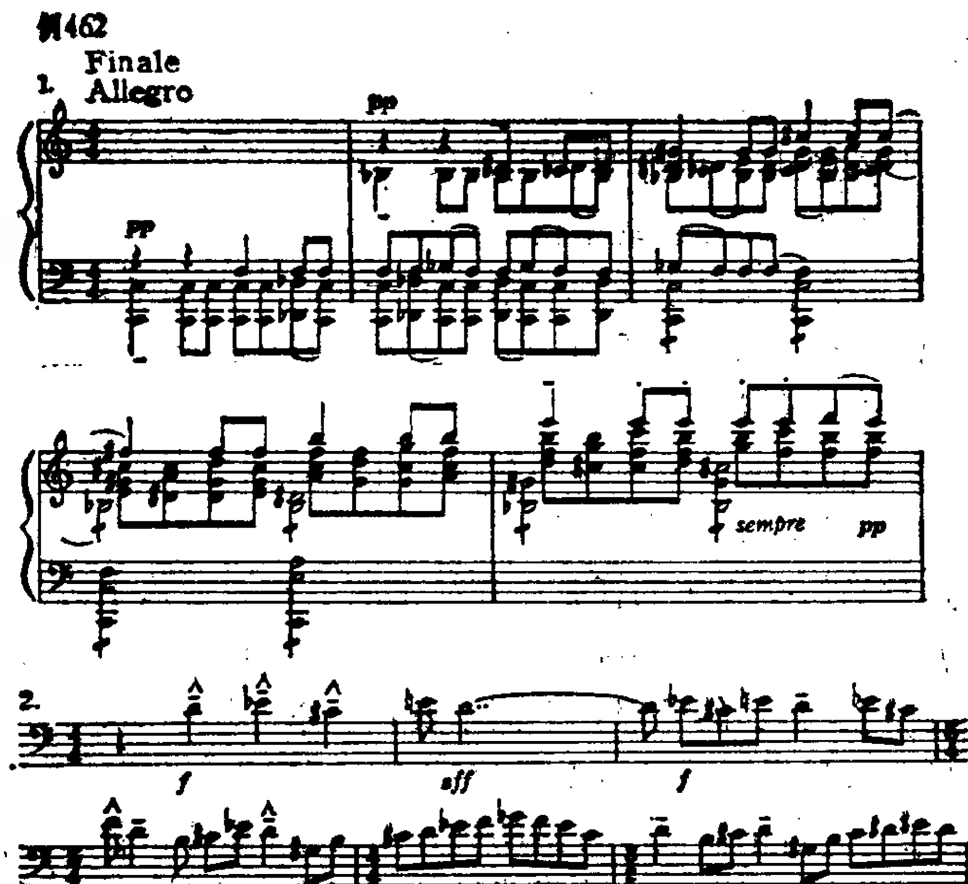


第五首舞曲历时很短，很象是终曲的前引。这里出现的是行进的步调，效果似自远而近，先是低音弦乐器的深沌暗然的音响，随着音乐的发展，气势才逐渐明朗起来；其中的进逼性节奏、反复出现的切分和弦以及有意强调的三连音，都反映出罗马尼亚民间音乐的特点。

例461



终曲是全曲的扼要概括，它再现了除第四首(慢乐章)之外的所有主题。乐曲从纯四度音程逐步叠置的乐句开始，在其狂暴的和弦式进行中还不断传出长号的富有特性的旋律。



紧接着，第一首舞曲主题改用乐队全奏再现，然后是第三首、第五首和第二首舞曲主题分别露面。在这段音乐中，间奏最后一次以弱奏的方式出现之后，乐曲便以第一首和第三首舞曲的主题素材掀起高潮，并导入欢乐的结束。

管弦乐协奏曲

(SZ 116)

巴托克移居美国后，生活一直非常拮据，到1942年，已经陷于他从来未曾遇到的困境。从他在这一时期给友人的信上可以看出，他只能依靠间接得来的合同半年半年地过日子；他对生活完全失去信心，甚至觉得作为作曲家的生涯也已就此结束了。更糟的是这一年他发现身患白血病，1943年初当他最后一次公开演奏之后，几乎完全动弹不得。这时候，美国作曲家、作家与出版界联合会(ASCAP)

由库谢维茨基基金会出面，以约稿的方式资助他一千美元，这样，巴托克才得以在纽约州一个美丽的湖畔疗养。当他健康情况稍有好转时，在这一年秋天，他提起全副精神，写出这部新作品——《管弦乐协奏曲》，翌年12月，由库谢维茨基(S.Koussevitzky，1874—1951)指挥波士顿交响乐团在纽约卡内基大厅首演，这次演出获得的成功，可以说是作者晚年亲自享受到的唯一的一次。自此之后，这部作品便成为最常演奏的现代音乐曲目之一，甚至连一般不喜欢听“现代”音乐的听众也都乐以接受。

关于这首协奏曲的内容和结构，作者曾亲自在首演节目单上撰写过简练的说明，这里先摘录如下：

“这首类似交响曲的管弦乐作品之所以叫做管弦乐协奏曲，是因为乐队中一些个别乐器有按协奏曲独奏乐器的方式处理的倾向之故。这种‘技巧性’的处理，举例来说，在第一乐章发展部的赋格段(铜管乐器)、最后乐章基本主题的“无穷动”式乐句(弦乐器)、特别是第二乐章一对对乐器依序带出的辉煌乐句中，都可以看到。……”

“这首作品总的情绪，除了戏谑的第二乐章之外，是从第一乐章的严峻和第三乐章非常悲哀的死亡之歌，逐渐过渡到最后乐章对生活的肯定。……”

“至于作品的结构，第一和第五乐章用多少是有规则的奏鸣曲形式写成。第一乐章的发展部含有一个铜管乐器的赋格段；终曲的呈示部稍有扩展，它的发展部则由呈示部最后一个主题构成的赋格曲来完成。第二和第三乐章较难找到传统的形式。第二乐章的主要部分由五对管乐器(大管、双簧管、单簧管、长笛和加弱音器的小号)连续引出的一连串短小的独立段落组成。这五个段落的主题互不相同。接踵而至的是‘中段’性质的音乐——铜管乐器和小军鼓奏出的一小段圣咏，随后，这五个段落以更宜人的配器重现。第三乐章的结构也是连串式的；有三个主题相继出现：这些主题组成了这一乐章的核心，而以一些基本动机的模糊结构为其框架。这个乐章的大多数主题素材出自第一乐章的引子。第四乐章‘带插段的间奏曲’的曲式可以列式为：‘A—B—A—插段—B—A’。”

从这里可以看到巴托克在《管弦乐协奏曲》中时常应用的两个结构原则。一个是拱形结构：外侧两个乐章——用对称的素材和交响曲的奏鸣曲快板乐章形式，构成整个作品的框架，第二和第四乐章又是对称的诙谐曲式乐章，而深具表情和力量的第三乐章，则象是拱顶的塞缝石。第二个原则是衍生，也就是说，这首乐曲的许多主题都是从单一的胚胎动机，即第一乐章引子的两个动机衍化出来的。其中的第一个动机（纯四度连续跳进及其反向进行）组成了这一慢速度长引子的第一主题——象这样突出运用纯四度音程和五声音阶，有力地强调出强烈的匈牙利风格，再因为这一主题同作者的《蓝胡子公爵的城堡》开头的一些小节极相类似，还很容易使人联想到这是作者对他的祖国的乡间的描绘，带有某种紧张的沉寂：

例463



位于低音弦乐器的这支旋律共扩展反复三次，而加弱音器的其他弦乐器和长笛始终轻柔地应和着它。逐渐地，这一主题转充背景，另一新主题先在长笛声部试探性地露头，然后改以小号三重奏的方式呈示——这就是引子的第二个动机（二度进行）组成的第二个主题，它的突出的特点是开头的同音反复和持续的切分效果，至于它那复杂的和声，则是源自半音化的调式音阶。音乐的情绪平静而雄伟：

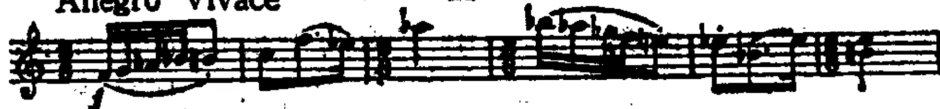
例464



这个主题经弦乐器（还有木管乐器）的进一步发挥，形成引子的一个有力的高潮，然后不间断转入乐章本体——奏鸣曲形式的呈示部。现在，音乐的速度转快，呈示部第一主题由小提琴奏出，它的旋

律明显地由一连串四度音程组成，后一乐句基本上是前一乐句的倒影——这种作曲技法是巴托克特别喜爱的；其中的神经质节奏和不同节拍的交替，造成忽而跳跃忽而停顿的奇特效果：

例465



不难看出，这个主题是从引子的胚胎动机衍生出来的，随后穿插的一个长号独奏主题，用以作为前一主题的补充，同样存在着类此的种属关系。呈示部的第二主题在弦乐器和加弱音器的法国号喃喃作响的背景上先由双簧管奏出，这是一个几近静态的旋律，情绪相当柔婉，似是心灵在诉怨，又仿佛是牧童曲调使人沉入回忆之中，后来转由单簧管和其他木管乐器复奏时，同样保持与前一主题相对比的这种情绪：

例466



乐章的发展部从第一主题原速闯入开始，在这里，乐章两个主题都以复调的方式加以发展，先是弦乐器强有力的卡农式进行，接着是木管乐器安详的表达，然后又以补充性的长号主题营筑起铜管乐器的赋格段，并以密接和应掀起乐章的高潮。再现部改用倒装形式，这样就使这一乐章又自行成为拱形结构。这时，音乐打破了原来的对位格局，四度音程又一次获得充分的发挥；最后一小段尾声真正成为第一主题的第二次发展。这一乐章强劲的节奏动力和辉煌的配器，都是巴托克成熟风格的精华所在；作者运用素材的变化反映出幅度宽广的情绪，包括暗然的神伤、严峻的思索、悲壮的激情、斗争的号召以及抒情诗般的温柔音调等等。所有这些变化不定的感情，在随后一些乐章中还可以看到。

第二乐章是带有中段的诙谐曲，作者称它为“成双结对的游戏”，即用五对管乐器依序演奏五个独立的主题。在这里，巴托克所选用的都是有可能完美地发挥协奏曲独奏乐器性能的相应主题，同时又用不同的平行进行以强调其戏谑本质：大管——平行六度，双簧管——平行三度，单簧管——平行七度，长笛——平行五度，加弱音器的小号——平行二度。

例467

Allegretto scherzando

1. 大管

2. 双簧管

3. 单簧管

4. 长笛

5. 小号

乐章中段象乐章开始时一样，由贯串全乐章的无绷弦小鼓的进行曲式节奏引入，同先前的那些音乐素材成对比，现在出现的是铜管乐器一往直前的圣咏旋律：

例468

L'istesso tempo

在乐章最后一段中，诸主题再现时虽按原来次序，但配器已有很大变化：大管主题用活跃的对位旋律陪衬，双簧管主题则同其倒影（在单簧管上）相结合，单簧管的主题得到长笛的加强，而长笛的主题本身还结合进更多的独奏乐器，最后，小号的主题因有两架竖琴滑奏相伴，显得最为突出。这一乐章的旋律形象的美质、节奏的精确搏动和音响色彩的丰富变化，使它增添了无尽魅力；其中充满着微妙的幽默感，也弥漫着略带忧郁的迷雾，仿佛对逝去的那些美妙可亲的形象的回忆一般。

第三乐章标明为"悲歌"，是作者最为意味深长的诉述之一，它构成全曲的戏剧性高潮；其中悲剧性的凄凉情绪和恸哭，是通过模糊的调性、奇特的乐队效果和一些主题片断来表达的。从曲式结构上看，作为全曲的拱顶石的这一乐章本身，又自行成为一个拱形的 ABCB-A形式。乐章的引子(A)是第一乐章引子第一个动机的直接引伸，或者说是这个引子动机的继续。接着出现"一些基本动机的轮廓不明显的结构"，特点是竖琴滑奏和木管乐器半音化琶音等动机的色彩闪烁，它的音响之纯净和美丽是非常少见的——作者把这里所表达的特别指明为"夜的音乐"。随后，在木管乐器上这些动机进行卡农式的组合，又进一步丰富了这段引子的色彩。乐章的核心(B)是第一乐章引子的民歌风主题的再现，这时它位于小提琴和单簧管声部，表达出悲壮的激情，乐队强烈的和弦重音有力地予以加强，则象一声声捶击，刺痛着人们的心。后来，这个主题以自由的倒影形式进行精细发展，充分发挥主题所蕴藏的情感力量。乐章的中段(C)，也就是作者所指的"非常悲哀的死亡之歌"：

例469



这是一支具有鲜明民族风格的旋律，同农民歌曲传统有着密切

的联系，其中“Rubato”(自由节奏)手法的处理，更强调出音乐的民族民间因素。这个半音主题由中提琴奏出时，其他弦乐器用震奏伴随着它，而当它转由木管乐器复奏时，则改以乐队的尖锐和弦相伴。不多久，民歌风的主题又回来了(B)，悲痛的情绪逐小节地在增涨，乐队以近乎粗野的猛然一击和嚎啕式的半音乐句，迸发出揪心般痛苦的呼喊，掀起这一乐章、同时也是全曲的最高潮。最后，乐章的尾声(A)简短地再现了引子的素材，纯净、甜美的效果在这里重又出现，而且比前更加动人，它似乎着重说明即使在如此悲剧性的乐章中，音乐也远非是悲观的。

第四乐章“带插段的间奏曲”的曲式结构，作者已亲自列式说明。这里的两个主题都是抒情性的，都带有东欧音乐所惯有的不规则节拍，民间音乐的气质非常突出，总的情绪相当于比较愉悦的第二乐章。乐章由三小节凶兆的引子导入，这引子在乐章开始时承接了前一乐章的悲剧性情绪，在乐章结束时还是通过它不间断地转入终曲。乐章的第一主题先由双簧管奏出，然后同它的倒影结合发展，这支五声音阶的旋律以“e-#f-#A”为其音调核心，有如一支牧笛曲调，节拍主要是2/4同5/8的变换：

例470



第二主题由中提琴有力地奏出，但同样抒情如歌，美妙妍丽，节拍则在3/4、5/8同7/8之间转换：

例471

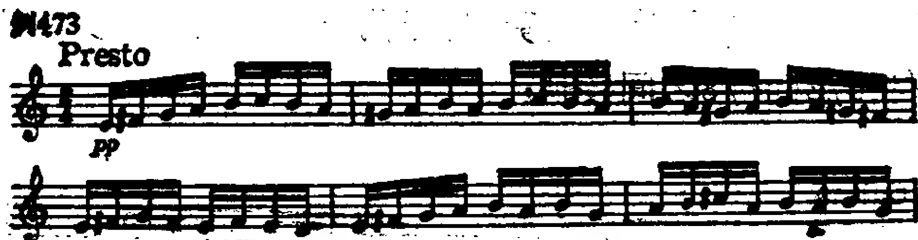


乐章的田园诗情调，在第一主题重现之后突然为一个插段所打断，顿时又出现戏剧性的回响，不由使人想起那史诗般严肃的悲歌。据巴托克的儿子说，巴托克对肖斯塔科维奇《列宁格勒》交响曲第一乐章的一支进行曲，从心底里感到厌恶，他对这部作品的成功又十分忌妒，因此，在这里，他把这支进行曲主题用漫画式的夸张手法加以处理，并创造性地用木管乐器的颤音和半音下行的顿音塑成的笑声恣意加以嘲弄。但是，在这个插段中，似乎也有列哈(F.Lehar,1870—1948)的轻歌剧《风流寡妇》中的圆舞曲的一点影迹。很快地，这段穿插就过去了，先头那两个主题又以倒装次序重现，有规律的结构和明确的调性终于又把乐章的基本情绪恢复了过来。

最后乐章是一首充满勃勃朝气和光辉的终曲，同第一乐章相平衡，它排除所有的悲剧性情绪，以其占优势的舞蹈性因素以及英雄与凯旋性激情，充分肯定了生活的力量。乐章从法国号齐奏的短引子开始，这是一个稳重有力的嘹亮乐句，它在乐章中还将有进一步的发挥：



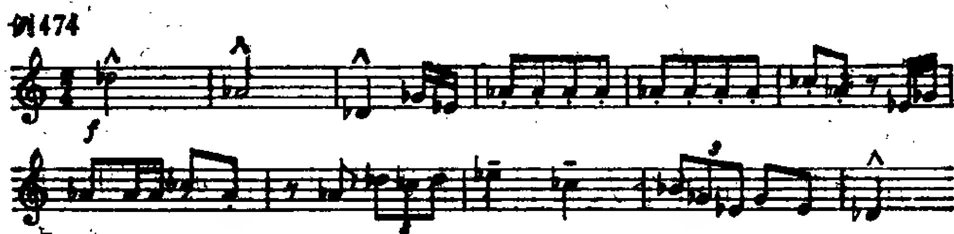
呈示部的基本主题是无穷动式的进行，它在弦乐器的和弦伴奏下，主要由小提琴长时间精细地加以发展。这里情绪的急流奔涌不绝，有如热烈的舞蹈场面：



在无穷动主题的充分发展、包括卡农手法的处理之后，引子主题在木管乐器上形成一个赋格段——从大管开始。然后其平静的倒影

止于长笛和大管。尔后，双簧管的一个起连接作用的乐句简短出现，当它由弦乐器接奏并转充背景时，乐章的第二主题便由小号奏出。这是胜利凯旋的主题，它显然是从第一乐章引子的第一个动机衍化出来的，但是它同贝多芬《英雄》交响曲最后乐章的变奏曲主题又有点相似：

例474



这个主题也有其倒影式陈述，而且后来还以密接和应同其倒影相结合。乐章的发展部从两架竖琴清彻的和弦开始，它那突出的四度音程同乐曲的基本动机密切相关，只是在这里它变得如此虚无飘渺，跟它以前出现过的所有形貌全然两样，这倒是容易被忽视的。随后，凯旋主题的赋格发展，由于在此之前有竖琴和弦这一细节相衬托，再由于采用各种复杂手法（如两组对称的倒置卡农模仿，节奏的放宽和收紧，多调性，以及各种声部不一的密接和应等）加以发展，因此显得更有声色。一般认为，除了《弦乐器、打击乐器与钢片琴音乐》开头一段令人叫绝的赋格之外，这里可算是巴托克最精采的赋格杰作了。乐章的再现部有所压缩，主题也重行安排：在无穷动主题压缩重现之后，引子主题还有一番新的对位处理。然后音乐一直聚积力量，最后全部铜管乐器嘹亮而雄伟地高声奏出经过扩展的凯旋主题，把全曲导至辉煌的结束。

《管弦乐协奏曲》是同交响乐传统一脉相承的一部天才的现代作品，革新与传统就是这样完美地汇合在这部作品之中的。

小提琴协奏曲

(SZ 112)

1936年秋，巴托克在写出《弦乐器、打击乐器与钢片琴音乐》之

后，又开始酝酿另一首乐队作品的写作，并着手研究当代一些小提琴协奏曲。但在随后一些日子里，由于纳粹在欧洲肆虐，匈牙利岌岌可危，巴托克深知在纳粹铁蹄下根本不可能留在祖国生活和创作，因此感到有移居国外的必要；与此同时，他又觉得在国外谋生非常艰难——所有这些都使他十分困恼。1937 年间，匈牙利小提琴家赛克里(Z.Székély,1903—　　)约请巴托克写一首小提琴协奏曲，他便从8月间开始动笔，在这时候进行的这一创作活动，对他说来，乃是一种最好的慰藉，可能也是规避严酷现实的最好的权宜之计。但这首协奏曲的音乐，并不反映作者个人对日益临近的世界性灾难的焦虑，相反地，这里满是巴托克的旋律的自由飞翔和温柔歌唱，闪耀着青春的火焰和活力，音乐似乎重又回到作者青年时代的"威本科什"风格，所不同者是作者的全部体验已在这里结出最精美的果实。因此，更正确地说，这是一位衷心热爱生活、热爱祖国人民的作曲家整个心灵的歌唱，其中寄托着作者对美好未来的憧憬和坚定信心。

起初，巴托克倾向于把这首作品写成用小提琴独奏和大乐队伴奏的变奏曲式大型作品，但是赛克里坚持要求他采用"古典"的协奏曲形式。巴托克在写作时实际上还是按照自己原来的意图行事：他采用三乐章的拱形结构，用一个主题的各种变奏来构筑作品的前后乐章，即把第三乐章作为第一乐章的自由变奏来处理，此外又把第二乐章纳入传统的主题与变奏的模式。作品写出后赛克里倒也欣然接受了，只是要求在第三乐章最后二十二小节让独奏小提琴参与创造那辉煌的结束。巴托克采纳了小提琴家的意见，但又不愿割爱原先的考虑，因此，这首协奏曲出版时便同时存在着两种不同样式的结尾，一个以乐队的辉煌配器为其特点，另一个则是主题和独奏小提琴的尽情发挥，即如赛克里所要求的那样，"更象是一首协奏曲、而不是交响曲的结束"。

为了平衡乐思(旋律)的自由发展，这首协奏曲的第一乐章用传统的奏鸣曲形式写成。乐章开始时六小节引子显而易见地即时带来富于灵感的新意，这是连续不断的竖琴和弦与低音弦乐器的拨奏，它为民歌风的第一主题的进入预先做好情绪上的准备。

例475



独奏小提琴奏出的这一歌唱性主题，分明是由一个短小动机的扩展及其倒影组成的。这支旋律并不象民间曲调，但是其中的四度、五度与二度音程以及威本科什节奏，则又强调出鲜明的匈牙利风味。巴托克多年从事匈牙利民间音乐研究，因而能够得心应手地在他自己的精致风格中溶入民间音乐的某些特点，这里便是突出的例子之一。随着这一主题的初步变奏发展，还可以看到在独奏小提琴上不断迸发的一些技巧性点缀以及连接段的狂想式新乐思，然后作为对比的第二主题便呈现了——这是巴托克作品中十分罕见的完整的十二音音列，但是其中又强调出明确的调性(用持续音A贯串第二主题的发展以强调调性所在)。因此，这里的十二音音列同勋伯格正统的十二音体系以及与之密切相关的无调性，实质上并没有什么联系：

例476



发展部主要发展乐章的第一主题，基本上又可以分成两大段，前一段壮健有力，后一段则更为抒情。整个发展部中最美妙的一瞬间，要算是竖琴、钢片琴和加弱音器的小提琴及其在高音区中闪烁的颤奏组成的精美背景上由独奏小提琴咏唱的逆行第一主题。乐章的再现部仍然从独奏小提琴奏出的第一主题开始，只是这时它移高八度，比前柔和、安详。这再现部充满新的变化，意境同前迥然有异，特别是它的和声效果更引入注目，音色也有全新的设计，包括整个弦乐器组用强力拨弦而使弦线弹击指板发出噼啪声等。在长大的华彩乐段开始时，巴托克还让独奏小提琴进行四分音(半音音程的一半)的第

一次试验(在乐谱上用朝上或朝下的箭头表示)，这又使变化多端的华彩乐段增添了一种色泽。

第二乐章是整个协奏曲中的一件珍品。在巴托克作品中，除了某些钢琴曲中的小变奏曲之外，这是唯一的一首传统变奏曲，其中六个变奏之间用调性、速度或节拍(9/8)以相分隔。乐章基本主题分明具有民间的特点，而它的开头部分却很容易令人联想到勃拉姆斯、特别是他的《G大调小提琴奏鸣曲》：



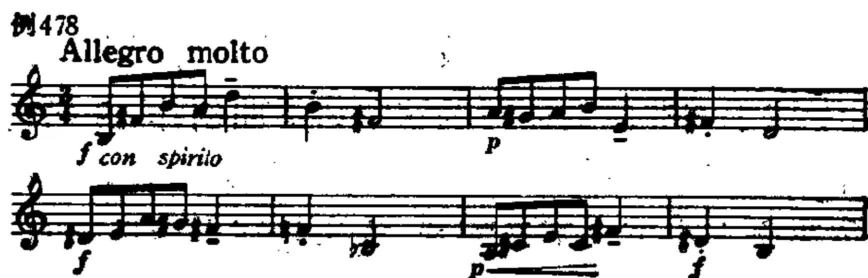
独奏小提琴奏出的这支非常可爱而温柔的基本主题，带有一种很有感染力的忧郁色调。主题的第一变奏(un poco piu andante)，在旋律方面进行一番自由装饰，但只用低音提琴和定音鼓伴奏。巴托克为这一乐章所做的配器相当独特，他只动用法国号一种铜管乐器，但要求打击乐器发挥奇迹般的作用，例如在这第一变奏中，定音鼓就被当作旋律乐器来使用。第二变奏(un poco piu tranguillo)把主题分割为若干个独立单位，并同伴奏中竖琴的绚丽乐句(还有木管乐器和钢片琴)交相辉映。第三变奏(piùmosso)相当特别，独奏小提琴音响因始终采用双音而增厚，节奏型又很强烈、粗野。在第四变奏(Leuto)中主题先由低音弦乐器奏出，独奏小提琴只是围绕着它进行技巧性的装饰，一直到这段变奏近结束时，独奏小提琴才重又夺回原来属于它的这支旋律，并同其他弦乐器进行卡农式的交织。在第四变奏抒情的结束之后，接踵而至的是快速的诙谐性第五变奏(Allegro Scherzando)，这时，独奏小提琴在滑奏的竖琴、飞驰的长笛、闪烁颤抖的小鼓和三角铁组成的背景上诙谐地跳跃，音乐的结构至为精致。第六变奏(comodo)的主题技艺高超地转化为一支舞曲——独奏小提琴上的曲调这时分解为无数叮咀作响的装饰音型，陪伴着它的是弦

乐器拨弦组成的进行步调，定音鼓和小鼓改用木槌敲击，也不时加强了这进行的效果。在这一幻梦般的段落过后，主题移高八度又在独奏小提琴上重现，它一度同加入进来的三个独奏小提琴、竖琴和钢片琴交织一起，最后，加弱音器的小提琴在高音区奏出的主题片断，把听者带入一个罕有的美的境界，乐章结束时呈现的这一幻象，确是令人难以忘怀的。

前面说过，这首协奏曲的第三乐章乃是第一乐章的自由变奏，也就是说，这终曲的主题素材，包括曲式结构，直至乐章引子和连接段材料，都源自第一乐章。整个乐章可说是第一乐章的经过歪曲的影象，正如在李斯特的《浮士德》交响曲和巴托克的《两幅肖像》中那样。

终曲的四小节短引子(用第一乐章低音弦乐器的伴奏音型衍化而成)过后，首先出现的是第一乐章第一主题的变形，只是在这时，节拍改为3/4，音乐的进行傲然而富于生气，原来的威本科什风格已变成酷似节奏鲜明的舞蹈性民歌：

例478



终曲第二主题同样是从第一乐章第二主题变化而来，乐章的发展部也同样可以分成两大段，只是乐章的结尾有所不同。第一乐章在华彩乐段之后只用一个激烈的乐队短乐句作为结束，而第三乐章的尾声依然是独奏小提琴(简短的华彩性乐句)同乐队的热烈竞奏。

变奏是巴托克许多作品的主导原则，象这首协奏曲那样，把同一主题素材放在不同乐章中进行变奏发展，从而形成前后乐章对称的拱形结构，尤其是巴托克曲式结构的重要特点之一。这首协奏曲广泛运用丰富的小提琴技巧，但其中的巧技并不喧宾夺主，独奏小提琴声部主要还是以其不停顿的旋律气息，紧密联系着整个作品总的乐思发展。

这首协奏曲在1938年年底写成，1939年春在阿姆斯特州首演。由于巴托克在1907年间曾写过一首小提琴协奏曲（它的第一乐章还是《两幅肖像》的原型），所以新写的这首协奏曲，有时也被称为《第二小提琴协奏曲》，虽然总谱出版时并没有这样标明。

第三钢琴协奏曲

(SZ 119)

巴托克最后一首完整的作品——《第三钢琴协奏曲》，是深刻反映他的感受的文献之一。

巴托克流亡美国期间，处境一直十分困难，他生活拮据，不为公众所赏识尤其伤了他的自尊心。只是到了《管弦乐协奏曲》在1943年首演成功之后，他才获得较多的定货，生活上也有可能过得比较顺适。然而，这一切都来得太晚。这时候，巴托克已经重病在身，他意识到自己活在人世的时间已经不会太长了，为了给妻子留下供她登台演奏的新曲目，使她日后生活较有依靠，他撇开了人们请他谱写的那些作品，专注于并非应约而写的这首协奏曲创作，并把它题献给妻子蒂塔·帕兹特利·巴托克在1945年夏天开始抱病谱写这首作品，最后还是留下十七小节来不及配器，待作品写出后只隔四天，他便与世长辞了。留下的这十七小节，由他的同胞舍利（T.Serly，1901—1978）根据作者生前速记稿的意图续写完成，1946年2月，美国指挥家奥曼第指挥费城交响乐团首演这首作品。

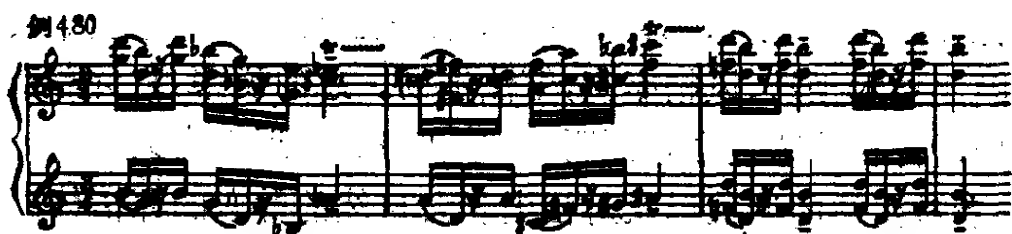
巴托克本人因是一位杰出的钢琴家，很自然地，他的钢琴作品特别多，单是协奏曲就有三首。巴托克的《第三钢琴协奏曲》在语言、结构和音乐特点等方面，同前两首协奏曲、特别是《第一钢琴协奏曲》都很不一样。第一首协奏曲早在1926年在布达佩斯时写出，作者曾强调那时他正醉心于巴赫以前的音乐，他的这一偏好在这首协奏曲中曾留有一些印迹；1931年写成的第二首协奏曲主要以作者的创作想象之大胆发挥为其特征，音乐热情澎湃，有强烈的倾诉力。第一和第二协奏曲都是作者写来供他自己演奏的，其中拥有大量足以显示

作为世界演奏名家的出色技艺的篇页，所有这些都成为他的演奏禀赋的用武之地。至于第三首协奏曲，则是巴托克专为他妻子演奏而写的，因此技术平易，风格率真，笔法澄彻。总的说来，它并非戏剧性的，音乐语言和情感色彩都更明朗，平和，雅致，近于古典风格，可以说是作者对生活的讴歌以及对祖国和大自然的眷恋的深情体现。

《第三钢琴协奏曲》按传统惯例共分三个乐章，第二和第三乐章不间断连续演奏。第一乐章用奏鸣曲形式写成。乐章开始时先由第二小提琴和中提琴提供颤动的背景——轻微作响的嗡嗡声，象蚊子叫一样，这是作者在田野或树林里散步时听到的大自然的声音，现在他用乐队加以再现；而在这背景上由钢琴奏出的一支纯朴俐落的可爱旋律，带有奇幻的装饰和切分节奏，象是从微风吹拂的草原传来的牧笛声，则可以看作对大自然的礼赞：



这是乐章的第一主题，它那典雅的民间舞曲风旋律，多种自然调式的交替结构，抒情的忧郁情调，钢琴与乐队象水彩画那样的透明色彩，一下子便以其诗意的美征服了听者。象这样在第一乐章开宗明义出现一大段真正匈牙利音调的器乐旋律，乃是巴托克晚期风格的一个重要特征，这种例子在标明为威本科什的《小提琴协奏曲》和室内乐曲《对比》第一乐章中都可以看到。乐章的这一基本主题在初次陈述之后，改由小提琴以变奏的方式加以复奏，钢琴则以颤音为之伴奏，这时由于减少装饰，旋律变得较为威武雄壮。乐章的第二主题包含两支旋律，基本上都由动机的反复模进构成，篇幅也较简短，在乐章中似乎只起一种连接的作用。这两支旋律同样由钢琴奏出，前者典雅(grazioso)，移入第一主题的同主音小调；后者诙谐(Scherzando)，从前一支旋律的关系大调开始，但它的调性转换频繁：



呈示部最后以钢琴同单簧管交替奏出的下行三度音型作为结束。乐章的发展部只发展第一主题，实际上是这一主题的两次变奏和扩展，其中的节奏动力还促成了一种逐渐但确然的升腾气势。乐章的再现部套用呈示部的结构，只是它的主题重现几乎都是一次次新的变奏，特别是第一主题以双音的方式重现，更加饶有兴味。总的看来，第一乐章近似一首变奏曲，是全曲中民间音乐特点最鲜明的一章，这主要是由威本科什音调以及装饰与即兴式发展而来的；乐章总的情调清新，结构严谨，语言简洁，笔法精细，音乐的表达在各方面都较恰如其分。

第二乐章用"虔诚的柔板"以提示音乐的特性，但一般认为这里的"虔诚"二字并不具有原来的含意，而是暗示人同大自然协调一致时所产生的一种虔敬心情。巴托克唯独这一次在这里用上这一字眼，而且很可能是受贝多芬一首晚期作品《a小调弦乐四重奏》（作品第132号）标明的"虔诚的谢恩歌"（Heiliger Dankgesang）所启发，因为两相比较，在织体、旋律、节奏和调性等方面都十分相近。这一乐章采用三段体形式，第一段开始时先有一小段引子，由带弱音器的弦乐器用卡农形式表达，略似文艺复兴经文歌的韵味：



随后出现的乐章基本主题，是钢琴的圣咏式和弦乐句同弦乐器

的卡农式合唱的反复呼应。同引子一样，这里也传达出一种平静、肃穆但非常明净的意境。类此的圣咏式和弦效果以及相当纯粹的古典风格，在巴托克作品中都是十分少见的。

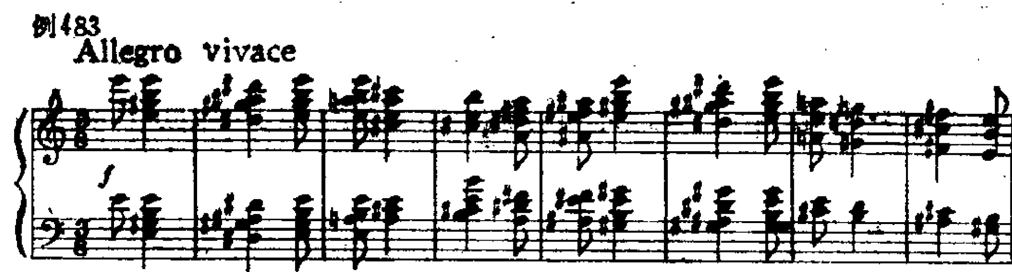
例482



乐章中段作者称之为"夜的音乐"，同前后两段形成尖锐的对比。好象从诗意的冥想回到严峻的现实一般，又象是暴风雨即将袭来，这里出现的不安回响——风吹树叶的飒飒声和鸟禽鸣叫的模拟，是用木管乐器的反复音型、一组组柔和的不协和颤奏，以及巴托克所爱用的同主音大小三和弦叠置、远关系调式与远关系和弦叠置等手法来表达的。在乐章第三段中，基本主题的重现也别具一格，这时，主题改由木管乐器奏出，钢琴则以类似巴赫二部创意曲的衬腔予以装饰，原来同圣咏旋律相呼应的卡农式乐句也删去了。最后，引子素材的重现，成为进入最后乐章的直接过渡。

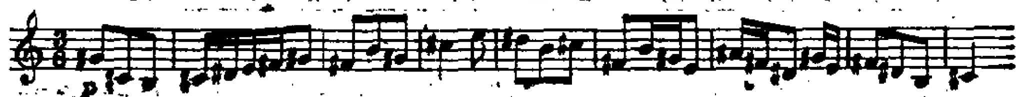
最后乐章的速度标记"活跃的快板"是舍利给加上的，但看来倒挺合适，因为这一乐章的节奏动力所产生的猛冲突进的效果和健爽明快的精神，乃是它的最明显的特点所在。乐章用回旋曲形式写成，它的基本主题由钢琴用响亮的和弦奏出，这支具有迅疾的切分节奏和鲜明民间舞曲风味的旋律，以其巧妙的色彩变化在乐章中反复呈现：

例483



穿插在回旋曲主题之间的两个插段，都用复调手法写成。第一

个插段由定音鼓独奏引入，这是一首完整的赋格曲，具有传统的呈示、发展和再现的结构，其中的发展部分相当精巧，有时是卡农，有时是主题的变形和倒影，赋格曲的高潮——密接和应则放在再现部分的开头。赋格曲主题最初由钢琴带出，很容易使人联想到巴赫，但是尽管这里颇有一些巴罗克复调的意味，音乐却始终保持巴托克自己的特点：



乐章的第二个插段本身又是三段体结构，前一段钢琴的主题旋律柔和，是抒情性质的，乐队以复调的声部与之相应和：



中段改换节拍，是一个赋格段，但不按传统的主属调性陈述，它的主题吸收十二音体系的作曲技法，但又同传统的和声结合一起，效果奇特有趣。



随后，第二插段的前一主题重现时，钢琴同乐队交换位置，还出现新的对位声部。接着，回旋曲基本主题第三次呈现采用乐队有力的全奏，规模也稍有扩充。末了，漫长的尾声以其舞曲节奏辉煌地结束全曲。

弦乐器、打击乐器与钢片琴音乐

(SZ 106)

1936年，巴托克接受瑞士巴塞尔室内乐团指挥保罗·萨彻(P.Sacher，1906—)的委托，为他所创建的这个乐团成立十周年写了《弦乐器、打击乐器与钢片琴音乐》。这是一首广为流传的、杰出交响音乐作品，在三十年代巴托克创作中占有相当重要的地位，同时也是作者一生中卓有成效的最后十年中的主要成果之一。这首乐曲的乐队编配和在舞台上的排列位置都很不平常，弦乐器分成同等重要和独立的两组，分别位于舞台的两侧，钢琴和竖琴，钢片琴和木琴，定音鼓和其他打击乐器(绷弦和不绷弦小鼓、钹、锣和大鼓，由一位演奏员担任)则夹在两个弦乐器组当中——所有这些都是为的发挥尽可能完美的音响效果而精心设计的。看来，在这首技巧性作品中，作者似乎按新的方式继承了古老的大协奏曲传统，而且显然考虑到他所器重的这个乐团的整个乐队和独奏家两方面的高超演奏技艺。从乐曲的结构着眼，其中四个乐章都从第一乐章的赋格曲主题衍化出来，同巴罗克时期的变奏组曲有点相似；但是，乐曲中因有一个乐章采用奏鸣曲形式，另一乐章采用回旋曲式，又很切近于交响曲。

第一乐章是一首相当精练和缓慢展示的赋格曲，它的主题由局限在五度音程范围之内以级进为主的平稳进行组成，这是确然无误的一种哭诉音型，色彩严峻而阴暗，整个乐章的特点都因它而确立。乐章开始时，主题先由带弱音器的中提琴奏出，它的节拍十分自由，几乎每小节都在变换：

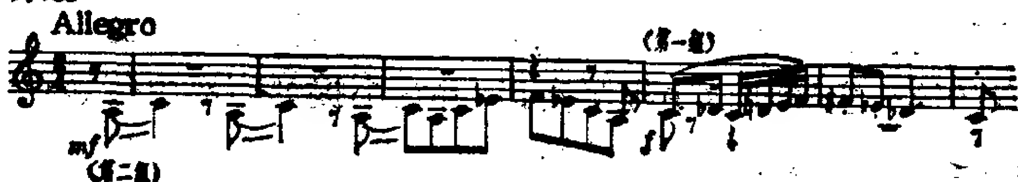
例487



这赋格曲的呈示部分虽然基本上有严格的格式，但又不同于这种古老的曲式。巴罗克时期的赋格曲完全按主属关系陈述，即第一个声部写在主调，第二个声部移入高五度的属调，第三个声部进入时可以再回到主调，而第四个声部则又转属调——象这样在主属关系中的不断交替，创造出一种交融一体和令人满意的音响效果。但巴托克这首作品在这方面却有很不平常的处理：他使偶数声部依序升高五度（第二个声部从原来的主调A移入上方五度的属调E，第四个声部又从E转为B，余类推），而奇数声部则依序降低五度（第一个声部在原调A，第三个声部移入下方五度的D，余类推）。类此的进程一直继续到同主调A关系最远的ᵇE调出现时为止，然后整个进程又倒转过来，以压缩的形式回到原来的调性（A）作为结束。在这一乐章中，诸声部的逐一进入，赋予音乐的进程一种动力，这是它同巴罗克赋格唯一的共同之点。除此之外，这里却看不见因交迭与模仿而形成的那种传统网络，换句话说，这里的声部很少交融一起，而是置于越来越不协和的音程之中，用它们自身的相互碰撞而产生一次次剧烈的爆发——这一乐章象迷宫一般错综复杂的结构，可能正也就是它的魅力所在。另外，这一乐章的段落分明，前后两段基本上只用带弱音器的弦乐器组，中间一段有个别打击乐器加入，弦乐器则都取下弱音器，在乐章再现部分的钢片琴固定音型，还以其精致的色彩给乐章带来了突如其来的对比。总的说来，这一乐章的结构给人一种高度的均衡感，有些音乐学家据此推测巴托克在创作时可能有意识地运用黄金分割的原则，因为全曲共八十八小节，从最弱（*PP*）逐渐加强到最强（*fff*）时，高潮正好落在其中的第五十六小节，成为五十六同三十二的比例，真可谓精确之至！

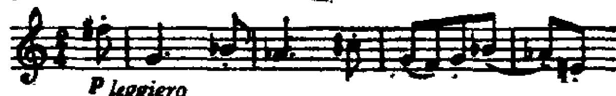
在第一乐章中，弦乐器虽然分成两组，却时常合在一起使用，而在随后的三个乐章中，这两组乐器的处理就具有更大的独立性。第二乐章采用舞曲风的奏鸣曲形式结构，它的基本主题分置两组弦乐器，略带一种竞奏的意味，音乐的进行快速、生动、灵活；

例488



乐章的第二主题由前一主题派生出来，篇幅较前一主题长，主题的发展手法也较丰富，包括复调处理、调性叠置、平行和声等。

例489



乐章的发展部历经三个阶段，起初，它是第一主题短暂的模仿，这时，在第二组弦乐器（还有竖琴）的均匀进行背景上，由第一组弦乐器（还有钢琴）奏出和弦式旋律，它的节奏特别引人注意：

例490



其次是全部拨弦的段落，仍由基本主题素材构成，节奏错落有致，最后则是基于第一主题后半段旋律的赋格段，它所积蓄的力量把音乐推向高潮，遂即进入乐章的再现部。第二乐章的特点主要在其旋律音型精致，节奏变化繁多，可以说是巴托克的优秀诙谐曲之一；其中焕发的火焰般活力，乐观的情绪以及几乎永不枯竭的幽默感，都是它同第一乐章迥然不同的地方。

第三乐章有很大一部分属于夜曲性质的“夜的音乐”充满深刻的抒情性和无尽的诗意。作者在这里炫示了他那乐队调色板中众多有趣的色彩结合与对比等惊人效果，如定音鼓上的滑奏，弦乐器上的长笛音色，以及钢片琴、竖琴和钢琴塑成的风声效果等是。这一慢板乐章大约可以分成三段。前一段包含两个主题，这些主题也象前一乐章那样，同第一乐章的赋格主题保有联系，而赋格主题本身的片段在

这里则用作主题或乐段间的过渡。乐章开始时是木琴速度自由的独奏(同音反复),它那自简而繁然后重又松弛的节奏,很象我国戏曲中的"撕边",这段独奏同嗣后定音鼓滑奏的呼应,揭开了夜的帷幕。接着,乐章的第一主题便由中提琴奏出,并在小提琴声部中传递,这个主题有很多装饰,近于民间叙述性旋律:

例491



乐章的第二主题着意刻划神秘朦胧的夜景,和声与配器都为此而尽力,这里作为背景的颤奏长音,震奏的固定音型,滑奏的风声模拟,都有造型的含义。而在此背景上由钢片琴和第一小提琴奏出的旋律,同赋格主题关系尤近:

例492



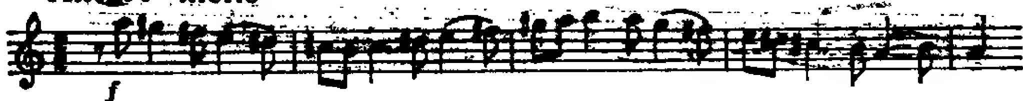
乐章中段先是风声大作的大段描写。这里运用相差半音的调性叠置,造成浑沌的效果,但低声部中的长音始终强调主音($^{\flat}$E)的调性;钢片琴、钢琴的固定音型,第二组弦乐器的固定音型及其上方的倒影模仿(第一组弦乐器),以及竖琴的滑奏等造型效果,都为这风声描写大造声势。接下是对比性的五拍子段落,这里出现的新主题经过一番复调的发展,曾掀起乐章的高潮。随后,乐章两个主题再现时是倒装的。第二主题的织体结合进中段风声的因素,它的主题以卡农的方式重现,又使我们想起了赋格曲乐章最后的那些篇页;最后,乐章以第一主题的悲切音调和随之而来的木琴独奏作为结束。

慢板乐章虽不及第一乐章那样紧凑,但它的布局非常均衡(拱形结构),如果把乐章的小节一律按4/4拍子计算,其小节数正好同第一

乐章相等，而且第一段同后两段的比例又正好符合黄金分割的原则。但这毕竟只能说是一种巧合，作者在写作时是很少受囿于数学法则的。

最后乐章的音乐毫无节制地向前猛奔，它所特有的那种复合节奏始终吸引着人们的注意。这一乐章用比较复杂的回旋曲形式写成，乐章的基本主题本身又具有三段体结构。乐章从第一组弦乐器拨奏A调主和弦（四小节）的引子开始，紧接着这和弦转充背景，第二组弦乐器便奏出基本主题第一段鲜明的自然音阶旋律，这旋律同背景形成的交错节奏，同保加利亚民间舞曲节奏有直接的联系——在钢琴曲《小宇宙》中也出现过这种节奏。

例493



基本主题的中段主要是四度音程的跳进，由两组弦乐器上的和弦按对位的方式陈述：

例494

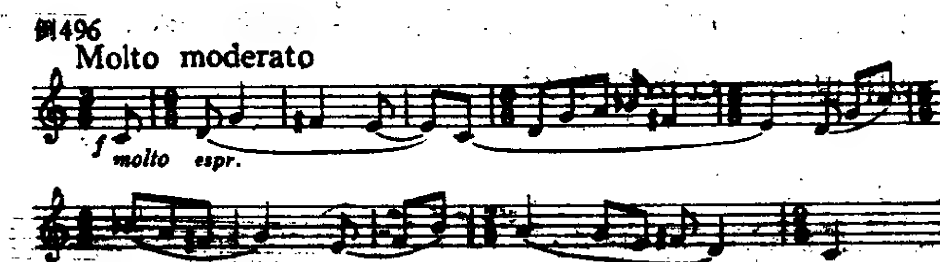


主题第一段旋律重现时组成和弦式陈述，还有一些对位穿插其间，形成不同调性的叠置。乐章的第一个插段（un poco meno mosso）是两个自各为平行三度的旋律的反向进行，第二个插段（♭E小调）是鲜明的舞蹈性旋律，其中来自基本主题的保加利亚节奏型，在这里则以严格的和弦节奏充当伴奏，这一极为纯朴的手法的运用使这段音乐显得格外清新：

例495



第三个插段先是两个平行声部的反向进行，然后这平行进行渐次沿半音上行，钢琴、竖琴和木琴逐渐加入，音响越来越嘈杂，作者在这里以鲜明的匈牙利式音调所描绘的民间歌舞场面及其充沛的活力，显然是不会被误解的，随后这个高潮以大齐奏作为结束。接着是乐章规模宏大的尾声。现在，第一乐章的赋格主题又出现了，只是现在它已不是原来的半音阶形式，而是更自然音阶化，它的音程也扩大了，成为一个新的变体，这时它先由第四小提琴（G弦）和第二大提琴深情地咏唱：



这个主题采用和弦式陈述，并经过一番复调发展，接着第三乐章开头的旋律片断简短重现。最后，回旋曲基本主题的尽情发挥，象征作者对祖国和人民的热情讴歌并用以结束全曲。

艾 涅 斯 库

(Georges Enesco 1881—1955)



罗马尼亚作曲家、音乐表演艺术家和音乐教育家乔治·艾涅斯库，在1881年8月19日生于摩尔多瓦北部利汶尼村一个农民家庭。艾涅斯库自幼便迷醉于民间乐师演奏的家乡民间音乐，这童年生活的音响世界，后来屡次在他的作品中得到生动的反映。由于非凡的音乐天赋显露极早，七岁时他便被送入维也纳音乐学院学习；1893年，当他出色地修完学院课业之后，根据院长的劝告，他又前往巴黎，从1895—1899年，在巴黎音乐学院随法国作曲家马斯内和福莱等学习作曲，又随比利时小提琴家马尔锡克(M.Marsick,1848—1924)等学小提琴，毕业时获得了学院的历史悠久的大奖(Grand Prix)。

毕业后，艾涅斯库以小提琴演奏为职业，因为这可使他的生活有所保障，正如他后来所说的那样，“小提琴能够给我以自由，使我不必受别人的操纵而创作乐曲”。作为一位小提琴家，艾涅斯库的足迹几乎遍及欧洲所有国家的首都和美国所有大城市，他以纯熟的技艺、朴素自然的演奏风格和对所演奏作品的深刻理解而赢得听者的热烈欢迎。1915—1916年间，他在布加勒斯特举行一套共十六场的“小提琴音乐史音乐会”，演奏二十八首小提琴协奏曲、十七首小提琴奏鸣曲

和古组曲以及大量小提琴小品，音乐会轰动一时。作为一位指挥家，艾涅斯库也以他的卓越艺术——紧紧吸引住乐队和听众的能力而获得荣誉和受人爱戴；他指挥过欧洲和美国的一些最好的乐队。艾涅斯库在他的音乐表演活动中，非常注意介绍罗马尼亚音乐——他不但首次演出过许多本国作曲家的作品，而且从不放过向国外介绍罗马尼亚音乐的机会；另一方面，他也致力于提高本国人民的音乐文化水平，扩充他们的音乐视野，在他的指挥下，布加勒斯特首次演出了贝多芬的《第九交响曲》、柏辽兹的戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》和瓦格纳的歌剧《罗恩格林》等，此外，他还跑遍祖国各大小城镇，培养和壮大古典音乐爱好者的队伍。

艾涅斯库热爱本国音乐事业，从1912年开始，他便把自己在国内演出的全部收入，用作鼓励民族音乐创作的基金（到1946年为止）；1920年，他还参加筹建罗马尼亚作曲家协会的工作；1944年，当罗马尼亚从法西斯铁蹄下解放出来时，他更积极参与复兴祖国文化生活的活动。晚年，艾涅斯库侨居国外，由于身患重病，没能实现他长久以来一直期待着的回归祖国的愿望，1955年5月4日在巴黎逝世。

艾涅斯库的创作深深植根于罗马尼亚民间音乐的土壤，他的音乐语言多方面地吸取了民间音乐的因素，但又明显带有作者本人所特有的真正革新的印记。他的作品数量虽不太多（一共只有三十三个作品编号），但几乎包括所有的音乐体裁：三部交响曲（还有两部没有完稿）——其中的《第一交响曲》（1905年），有时被称为艾涅斯库的"英雄"交响曲，后来成为"艾涅斯库国际音乐节"必演曲目，《第三交响曲》（1916—1921年）加用合唱和钢琴独奏，最富哲理意味；三首组曲——其中的《第一组曲》（1903年）经奥地利作曲家马勒在美洲指挥演出，在二十世纪初世界乐坛引起巨大轰动，《第三组曲》（1937—1938年）取名"乡村"，反映出罗马尼亚风格的印象主义浪漫激情；两首《罗马尼亚狂想曲》；一首合唱交响诗《大海之声》（1929—1951年）和作者最心爱的一部抒情悲剧——歌剧《俄狄浦斯王》（1921—1931年）等。室内乐作品方面，比较突出的有标明为"罗马尼亚民间特点"的《小提琴与钢琴第三奏鸣曲》（1899年），小提琴与钢琴组曲《童年印

象》(1940年)和为十二件独奏乐器而写的《室内交响曲》(1954年)等。《室内交响曲》是作者的最后一部作品，它的语言崭新，其中以十二个半音为基础写成的曲调别具匠心，把全音阶和半音阶的不同旋律风格糅合一起，具有强烈感人的效果，这首作品是二十世纪中叶世界音乐的重要成就之一。艾涅斯库在各类音乐体裁中虽然都有其突出的成就，遗憾的是他的作品中最为人所熟知的至今还只限于两首《罗马尼亚狂想曲》。

艾涅斯库还是一位公认的音乐教育家，他有一系列不同乐器组合的乐曲，就是为适应教学的需要而写的；他造就出的大批杰出演奏家中，有梅纽因(Y.Menuhin,1916—)、费拉斯(C.Ferras,1933—)、格留米奥(A.Grumiaux,1921—)和伊达·亨德尔(Ida Haendel,1924—)等。

艾涅斯库是罗马尼亚交响音乐的奠基者，由于他对罗马尼亚做出杰出的贡献，他出生的利汶尼村、布加勒斯特交响乐团、布加勒斯特音乐学院和雅西音乐学院，都以他的名字命名。从1958年开始，每隔三年举行一次的"乔治·艾涅斯库国际音乐节"，已经成为世界各地音乐家和文化界人士对艾涅斯库和他的音乐遗产表示尊重和敬意的盛会。

罗马尼亚狂想曲(第一首)

(A大调　作品第11号)

《罗马尼亚狂想曲》(共两首)是艾涅斯库的早期作品，分别创作于1901和1902年，并列作品第11号。这两首《狂想曲》在罗马尼亚音乐史上的地位，正如李斯特的著名钢琴作品——《匈牙利狂想曲》在匈牙利音乐史上一样，它第一次以完美的艺术形式显示出罗马尼亚民间音乐之丰富多采。

艾涅斯库的创作，同罗马尼亚民间音乐保有深刻联系，他时或直接采用民间旋律，时或在深入研究民间音乐宝藏的基础上而谱写出具有民间音乐风格的旋律。在早期创作(1897—1903年)中，他较多采

用的是前一种手法。他在总结他的这一创作经验时曾经说过："在狂想曲中采用民歌，只是把民歌动机连结起来而并非加以改编。民歌动机只能通过动力性的进行来发展，重复民歌动机时不必加以改变、修饰或增补"，因此，他认为"狂想曲是最适合采用民歌的一种曲式"。但是，引用民间旋律而不加以发展，当然会给创作想象带来一定的限制，所以艾涅斯库在写过两首《狂想曲》之后，并没有再写第三首，而且也不再使用狂想曲风格及其表现手法了。

第一首《罗马尼亚狂想曲》的主题素材，都是罗马尼亚一般称为"来乌塔尔"(Lăutar)的民间乐师演奏的歌曲或舞曲旋律，整个乐曲的结构比较自由，相继出现的主题主要是经过变奏处理，而不是主题本身的发展。乐曲开始时，由单簧管奏出民歌《我有一块钱，我拿来买酒喝》的旋律片断，双簧管即时加以呼应，只是到后来，这民歌的完整旋律才在弦乐器上呈现。

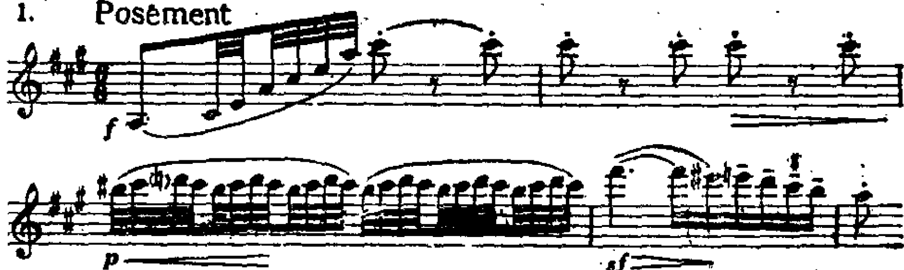
例497



接下相继出现的一些主题，有的安详、稳定(主题旋律有时由小提琴奏出，有时改用中提琴独奏)，有的则不太稳定，主题在陈述中就有明显的速度变化；有的特别强调节奏的活跃，而有的则以对答的形式以表叙诙谐的情趣。在速度逐渐增快、力度逐渐增强之后出现的几个主题，对激化舞蹈性气氛起着很重要的作用：这些旋律进行情绪炽热，把作品所刻意描绘的民间歌舞场面，或者说"舞蹈的颂赞"一步步推向高潮；其中那些急速的轮舞旋律，以及最富特性的切分和附点节奏，特别鲜明地渲染出几乎可以目见的舞蹈性形象。

例498

1. Posément



2. même temps



3. Plus vite



4. Encore plus



5. Très vif



6.



7. Allègrement



艾涅斯库在这首狂想曲的音乐织体中，用调式独特的歌调和个别稍经装饰的莱乌塔尔式音型，使整个乐队音响更加绚丽而清新；还有，那不可遏止的速度，火热激昂的节奏，以及道地的民间色彩，也是紧紧吸引住听者的魅力所在。至于这首乐曲的辉煌配器，马斯内曾这样评述过："艾涅斯库是天生一位交响乐作曲家，他才二十岁，写作管弦乐曲已经象大师一样。"

罗马尼亚狂想曲(第二首)

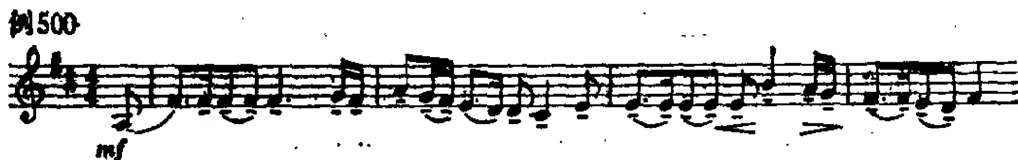
（D大调　作品第11号）

同前一首描绘乡村节庆场面的《狂想曲》的内容全不一样，这第二首具有史诗的性质，用罗马尼亚民间音乐普遍采用的叙事诗风格写成。这首乐曲篇幅较短，主题的数目也较少，因此有点近似交响诗；其中引用《在古堡中，在黑石头上》和《斯特凡大公》等民歌，都是为的同乐曲所叙述的关于罗马尼亚过去的曲折历史，即罗马尼亚人民对过去时代的英雄和他们所建立的丰功伟绩的记忆保持更有机的联系。整个乐曲的抒情特点十分突出，基本旋律的进行宽广、壮美，感情色彩开朗、鲜明。

乐曲从一个类似引子的短小主题开始，这是弦乐器组的齐奏，随后在音乐的进程中还不时可以看到它：



紧接着出现的是乐曲的基本主题，庄严而又亲切，先由弦乐器组奏出，轻淡的和声是其伴奏，但在它的两次反复陈述中，配器越发加浓：



随后有一小段过渡，在长笛和双簧管上轮番交替的音型，带有朗诵调的特点，且有波斯式旋律的印迹。很快地，引子主题又带出英国管的一支新主题旋律，弦乐器用近马颤奏作为伴奏。这是一段较为离奇的穿插，色彩阴暗且有点怪诞，这很可能是想描绘命运的袭击，

并借以反衬在困境中表现出的那种自信和不屈不挠。

例501



不过很快地，基本主题的因素渗入进来，然后这基本主题又以强大的声势按原型再现。高潮过后，中提琴独奏的另一个新主题，欢愉地飘游在弦乐器组的持续和弦之上，象是在模仿罗马尼亚提琴类乐器的演奏：

例502



乐曲最后以豪华的全奏乐句和长笛的一个短小的弱奏音型作为结束。

附　录：

西方音乐史上若干乐派简介

乐派，同画派以及其他文学艺术流派一样，是一定历史时期中某些创作主张与风格相近的艺术家及其艺术活动的总称。流派这一概念，有时只指一类艺术，有时则涉及较多的艺术种类；有时限用于某一国家的某类艺术，但较多的却涉及一系列国家的同类艺术活动。艺术的流派有时由各该流派的代表人物发表的纲领性宣言所确立，例如，布瓦洛（N.Boileau，1636—1711）的《诗的艺术》，就相当于法国古典主义的宣言，雨果所写的《〈克伦威尔〉序》，则是法国浪漫主义的旗帜等是，但有些流派，却是当时的局外人为之加上的。艺术上各种流派的特点，由于存在着上述种种情况，往往很难用非常明确的语言加以概括。拿乐派来说，同一乐派在不同国家中的发展却是不平衡的，表现的方面也各有侧重；又如同一乐派在其存在的全过程中，还有其早期、鼎盛时期和晚期之分；再如同一乐派在声乐与器乐领域中的建树也有差异。因此，这里关于乐派的介绍，只能限于叙述其最一般和最突出的特点，这样，当然就不可能同任何时期或任何国家的特点完全吻合；鉴于本书集中介绍的只限于交响音乐，对乐派的介绍必然也只偏重于器乐上的表现，其他方面只拟顺便提到或完全省略。

关于西方的乐派，这里只准备根据史的次序，介绍巴罗克风格、古典乐派、浪漫乐派、民族乐派和印象派，至于其他五花八门的现代派，因同这几辑所介绍的音乐名作关系不大，暂拟从略。谈论乐派，带有谈史的意味，但这里毕竟不是谈音乐史，所以没有那样面面俱到。

巴罗克风格

巴罗克是直接从文艺复兴进步人文主义传统发展出来、并在约自1600至1750年间在欧洲一些国家(首先是意大利)盛行的音乐与视觉艺术(建筑、雕塑与绘画)方面的一种风格的总称,也指艺术上这一百五十年的特定历史时期。这一个时期在历史上包括三十年战争、新教的传播、罗马天主教教堂维护其无上权威的努力,以及新大陆的探险和移民等。政治与社会的基本变化,则反映在封建主义逐渐解体、中产阶级在同贵族斗争中逐步攫取权力与财富,以及一些民族国家如英、法、荷兰和西班牙的建立等方面。这是一个动荡、充满暴力与大胆变革的时代——欧洲人发现并同化新大陆,意大利人发见月球的山脉和木星的卫星,德国人发现细菌和细胞,英国人制定万有引力定律,还发现光与色的本质——艺术反映了这个时期的种种变革。

巴罗克一词源自葡萄牙文barroco,原意是不圆的大珍珠。巴罗克一词之所以吸引人,可能有这样两个原因,首先,这个词汇本身说明了不规则的大型艺术品也是美的,这样,巴罗克艺术家便得以越过文艺复兴时期特别讲究的严肃、含蓄与平衡,而耽溺于过分夸张的激情和过度豪华与浮夸。其次,巴罗克一词的上一含义,又等于厘定出评价艺术的新原则,即应以艺术品自身的价值、而不是以先人定下的美学原则为据,至于评定艺术品的价值,每一个艺术鉴赏者、特别是艺术品的主顾,可以各有纯属个人的标准。巴罗克时期的艺术家既为新教改革、也为天主教反改革服务。比方说,他们曾用连接圣彼得大教堂两侧的巨大柱廊,激励着信徒们欣然走近上帝,或用五彩缤纷的石头雕象(或者彩绘假石)、镀金的祭坛、绘画的天顶、精雕细刻的讲坛、以及感人至深的管风琴和教堂歌队,为教堂进行奢侈的装饰,使置身其间的信徒们油然而生一种敬畏之情。但他们也为路易十四建造辉煌的凡尔赛宫,使走进比如其中的镜子大厅的人,对建造这所宫

注:巴罗克时期的起迄问题历来多有争议,巴罗克一词的含义也众说不一,甚至有些音乐史学家还避而不用。这里的叙述以一般提法为据。

殿的国王的财富和权力产生一种敬畏之情，正如走进圣彼得大教堂的信徒对建造这座教堂的教皇的权威产生的敬畏之情那样；他们还为罗马显贵营建极尽奢华的郊外别墅和花园，其光怪陆离和巧夺天工，又反映了生活放纵和贪乐的上流社会的奇思妙想。巴罗克艺术为专制制度歌功颂德，也为天主教教会利益服务，但是它又比文艺复兴更深入人的内心世界，更实际地进入生活；它宏伟壮观，富于装饰性，既有高昂的气度、神秘的狂热和感人的情调，也有更加强调此岸性的铺张、放纵与活力——巴罗克时期的艺术，也象其他各个时期的艺术一样，打有矛盾的印记。

音乐上的巴罗克时期，从歌剧诞生的1600年开始，止于巴赫去世的1750年。巴罗克艺术的"首都"在罗马，巴罗克音乐也发端于佛罗伦萨歌剧。当时由于所有的艺术几乎都用以歌颂王室，因此毫不奇怪，最大的主顾——国王特别重视集绘画、雕塑、建筑、舞蹈、声乐与器乐于一身的歌剧这一新艺术形式，歌剧从而首先获得发展的土壤。但是巴罗克音乐的精华最后却集中在德国，以巴赫和亨德尔为代表。

早期巴罗克音乐风格的一个主要标志，是从文艺复兴时期多声部复调转变为单一曲调与和声的单声音乐(monody)。十六世纪作曲家只关心在一首歌曲中同时存在和同等重要的若干条独立旋律线的进行，以及由此形成的诸声部之间的相互关系，至于不同声部同时唱出的不同歌词是否能够听得清楚，却可以置之不顾。十七世纪意大利一些作曲家则强调歌词的感染力，他们把音乐表达的重点突出放在高声部单一的旋律线上，另外用一行低音以支撑整个作品，而在这高低两条轮廓线当中的空档，则留待演奏时即兴填入相应的和声。这样一来，由于作曲家所考虑的音的关系，已经从横的方面开始转到纵的方面，即音的和声组织，以前起同等作用的中间一些声部，便全部退居次要地位——这就是所谓"通奏低音"(basso cotinuo)技巧。单声音乐这一新设计还导致了音乐史上一个非常重要的变革，即从中世纪教会的八至十种调式减为大小调两种，这大小调体系主宰着西方音乐约三百年。

巴罗克音乐的这一重大变革，无疑是从声乐领域开始的。起初，

单声音乐旨在用音乐以强调歌词的重音和词义所在，力图使音乐同诗歌、并通过诗歌同生活本身相联系，由此便形成一种在简单和声基础上自由进行的宣叙调(recitative)和比宣叙调更为抒情的叙咏调(arioso)——这两种表现风格是构成歌剧、大合唱和清唱剧的主要因素。随后，“通奏低音”技巧实际上运用到包括器乐在内的所有音乐创作，因此，巴罗克时期到后来也被说成为“通奏低音时期”。

巴罗克时期虽然出现单一旋律的单声音乐这种新创作方法，但是主调音乐并没有取得统治地位；巴罗克音乐还处于复调同主调和声相混合或交替的阶段——但这时的复调音乐已经发生很大变化，它同和声的联系也更为加强。为了强调明确、强烈的感情表达，巴罗克音乐往往借助于支配全曲(或全乐章)的一种始终不变的固定节拍和明确强调重拍的富于动力的节奏(十六世纪经文歌式的器乐乐句的节奏常常自由飘浮，且常用切分以掩盖规则的节拍)，马不停蹄似地连续不断运动和扩展的旋律(古典时期的旋律往往有均衡对称的乐句和章法分明的终止式)，以及统一的乐器色彩和相当稳定的力度(古典时期则有乐器色彩的不断更迭和力度的起伏变化)以贯串单一的感情色彩。巴罗克艺术特别强调用强烈的明暗对比和内在矛盾以形成紧张度和动态，具体做法则往往是通过调性的转换、乐章间力度与速度的变化、大协奏曲同一乐章中独奏小组同合奏大组的对置等来实现。象这样多种多样的对比和统一，巧妙地把众多的细部组织在一个完美的整体之中，酷似地无一寸不加装饰的巴罗克建筑一般。

1600年以前，器乐不如声乐那样受人重视。乐器主要用作歌唱或舞蹈的伴奏，而且在文艺复兴时期最广泛使用的也只有诗琴一族，木管乐器还只处于最初的发展阶段。但是到了巴罗克时期，器乐同样获得很大的发展。随着乐器制作技术的逐步改善，有些乐器已有演奏严肃音乐的条件，特别是在十二平均律调音方法发展之后，键盘乐器完全可以随心所欲地使用所有的调性。在这类键盘乐器中最重要的是羽管键琴和管风琴；应运而生的键盘音乐则有组曲和赋格曲等，后者在巴赫的作品中达到尽善至美的顶峰。提琴族乐器在巴罗克音

乐中取得重要地位，是器乐发展的另一重要标志，与此相适应，奏鸣曲大有改善，出现了多种声部组合的范型，最重要的一种是所谓“三重奏鸣曲”（三个声部，通奏低音声部至少由两个人演奏），此外，还有建立在两组乐器的对比基础上的大协奏曲（concerto grosso）等。大协奏曲最早的重要范例，是意大利作曲家科列里（A.Corelli，1653—1713）写出的，另一位意大利作曲家维伐尔第（A.Vivaldi，1669—1741）则把它规范化，定型为快—慢—快三乐章结构。巴罗克时期在建立与发展一些定义清晰的体裁与形式方面做出的贡献，比音乐史上其他任何时期都大得多。

巴罗克是一个生机勃勃和充满活力的时期，巴罗克音乐的演奏切忌呆板和不动感情，当然，巴罗克音乐中的激情同浪漫主义又是迥然有别的。

古典乐派

“古典”（Classic）一词源自拉丁文，原是典范、即奉古希腊（或罗马）为典范而加以模仿的意思。古典主义开始形成于罗马时代——罗马文化鼎盛时期、即公元前一世纪奥古斯都时代。罗马与希腊同为奴隶社会，基础及文化有其大致相近之处，罗马帝国在文艺方面继承古希腊遗产，即把古希腊的成就看作不可逾越的高峰，借以从思想上统一被征服各民族，但由此也形成了长期统治西方的崇拜古典的风气。古典主义在文艺复兴时期特别广泛流行——文艺复兴本义正是复兴古典文艺的意思。十七世纪西方文化中心从意大利转到法国，这时出现的古典主义运动，时常被称为新古典主义，以别于罗马与文艺复兴的古典主义。法国新古典主义是法国中央集权君主专制的产物，原型是拉丁古典主义，它的出现适应了法国统治阶级醉心在法国土地上恢复罗马帝国业绩的需要。法国新古典主义在文学上的成就主要在于戏剧，它的全盛时期在七十至八十年代；但是新古典主义在十七世纪末走下坡路后还在法国延长寿命一百年，不过这时它已成为形骸仅存的东西，所以有时也被称为“伪古典主义”。古典主义崇尚

理性（实即人的良知），法国新古典主义的哲学基础是当时十分流行的唯理论，它提出理性是真知的唯一源泉，真理的标准，衡量一切现存事物的唯一尺度，这就动摇了中世纪烦琐哲学的思辨方法和对教会权威的信仰，自有其进步的一面。新古典主义特别重视规范化，因此法则几乎成为一切创作的方剂，例如戏剧上的三一律（即"要求舞台上的表演自始至终只有一件事在一地一日里完成"——布瓦洛《诗的艺术》）在当时就是不得逾越的一个规范。由于强调理智的因素，新古典主义一味要求风雅、高尚、审慎与节制，过分侧重于表现的形式和技巧，特别是语言的纯洁和明晰，至于创作的想象则常被弃之不顾，作品中的感情表达，也只是作为一股潜流在完美、均衡的形式的光滑外表之下起伏而已。古典风格的作品结构谨严，故事发展顺理成章，语言明确洗炼，不追求故作惊人之笔或戏剧性穿插，庄严而无虚架子，激动而没有火气——所有这些都是古典主义的基本信条。

但是"古典"一词在音乐中却可以有种种解释。

人们有时把严肃音乐或艺术性音乐统统称为古典音乐，以同所谓"流行"音乐或娱乐性音乐相区别。"古典"的这一广义解释，把历史时期和风格全然撇开，因此，本来是属于不同时期和不同风格的音乐作品，例如，巴赫、贝多芬、柴科夫斯基以至于斯特拉文斯基的作品，都可以称为古典音乐。"古典"一词在一些音乐爱好者心目中虽是这样理解的，但是应该说，这样的提法很不确切。较为精确的解释有两种：第一，专指音乐史上特别强调清晰、均衡和自然的风格，或强调客观性与传统的时期，从这一方面着眼，文艺复兴后期和巴罗克后期以及维也纳古典乐派，都属于典型的古典时期。第二种解释是狭义的，它只指维也纳古典乐派，即海顿、莫扎特和贝多芬，有时也延伸到舒柏特。根据这后一种解释，音乐上的古典时期，约自1750年巴赫去世时开始，直到1830年左右为止，其间唯一发生的重大事件——1789年法国大革命，把这一时期截然分成两半。显而易见，象这样划定音乐上的古典时期，在时间上同法国文学的新古典主义却相去甚远。

西方音乐的古典风格最明显的标志，是主调和声织体取得统治地位。象单声音乐（通奏低音）在巴罗克时期取代了文艺复兴的模仿

复调那样，现在，古典时期的主调音乐又取代了巴罗克后期的赋格曲一类的复调作品。新的主调音乐带来的风格变化，从赋格曲与古典作品的比较中可以清楚看出。在一首赋格曲中，我们听到的只是旋律的依序进入、模仿和交迭，却不容易跟踪任何一支旋律的进程，也听不清楚它的结束或旋律中的乐句和分句，乐曲中诸声部的进行只是象持续不断的水流那样。但在古典的主调音乐作品中，独具个性的旋律却是绝顶需要的，这旋律往往由一些易于记住和便于发展的短小动机组成，因此，我们很容易清晰地听到乐曲中旋律内部相互依存的一个个乐句，其中一个四小节(或者八小节)的乐句往往还用另一个四小节(或八小节)的乐句予以平衡，听来一切全都井然有序；推而广之，整个作品事实上总是由这种对称的乐段(用终止式以标明)的周期性反复组成的。因此，从古典作品中旋律的呈现、变化和反复的模式，也很容易辨认出整个乐曲的结构和形式。

音乐史上的古典时期基本上是属于器乐的，绝大多数作曲家的注意力都集中在器乐的体裁与形式，声乐的地位反而退居其次。这也是由时代的要求所决定的。十八世纪，法国君主专制政体已在腐朽之中，而启蒙运动却以历史上前所未有的规模广泛地发展着，智慧之光散布得越来越广。启蒙主义者规定文学艺术应能影响人们的思想并鼓舞人们起而实现社会改革这一主旨，反映了当时不断壮大和渐有权力的第三等级的利益，这方面以平民走上戏剧舞台作为主要标志，而博马舍(P.-A.C.de Beaumarchais，1732—1799)的喜剧《塞维尔的理发师》和《费加罗的婚姻》则为此树立了不朽的典范。古典风格的音乐大师，都是属于当时的第三等级，为了便于面向日常生活的题材和表现普通人的形象，他们必然地转向纯粹世俗的器乐领域。就以海顿来说，这位长年为他的主人埃斯提哈齐的私人娱乐谱写家庭礼拜堂弥撒乐和祝寿声乐大曲的作曲家，也懂得分出自己的一部分时间，到英国指挥公开音乐会，演奏他为宫廷以外的广大听众而写的交响曲，满足这些愿意花钱买票的中产阶级新听众的需要。敢于同大主教决裂的莫扎特，虽然在歌剧方面卓有贡献，他的器乐作品也是大量的。至于贝多芬，他纯粹是一位器乐作曲家，他以革命中的英雄

作为作品的主人公，为此他有时也被称为革命的古典作曲家。

古典主义的规范化确立了奏鸣曲、弦乐四重奏、协奏曲和交响曲等多乐章体裁和快板乐章奏鸣曲形式。人们常把奥地利作曲家海顿称为交响乐之父，其实，这种体裁是在柏林、曼海姆、维也纳、巴黎、意大利和波希米亚众多作曲家的共同努力之下，经历过非常复杂的发展过程而形成的，其中应特别提到的有曼海姆的斯塔米茨和北德的埃曼纽尔·巴赫(K.P.E.Bach，1714—1788，老巴赫的第二个儿子)等。同巴罗克风格相比较，古典风格的快板乐章奏鸣曲形式以两个主题的对比为基础，而不是只使用一个单一的主题；奏鸣曲形式通过主题本身的繁复变化而按阶段发展，而不是单纯依靠模仿(有些评论家甚至认为主题的发展乃是古典作品写作的基础，听古典风格作品时人们更多的也是注视着主题的发展)；古典风格作品中节奏与配器色彩灵活善变，而不是整乐章划一不变；古典风格取消数字低音，作品中所有声部、甚至于演奏的力度，都由作曲家亲自写出和标明，而不是留给演奏者演奏时即兴处理。至于感情的表达，古典作品由于理性精神的影响，往往比较克制、沉着，而不是狂热的倾诉——从这方面着眼，巴罗克风格全然不同于古典主义，它反而更接近于后来的浪漫主义的精神。

古典时期固然是主调音乐占居统治地位，但复调写法不论在世俗音乐或是宗教音乐中并没有绝迹。古典作曲家在以主调音乐为基础的作品中，还不时运用复调以强化、对比和发展，并以古老的复调形式、特别是赋格曲以进行试验。象这样的兼收并蓄，是每一种风格和每一个历史时期用以扩充音乐语汇的一种通行办法。

浪漫乐派

浪漫主义一词具有多种多样的含义，可以进行多种多样的解释，它在这方面所造成的麻烦，较之古典主义一词，有过之而无不及。

问题大致存在于这么几个方面。

人们习惯于把雨果的《〈克伦威尔〉序》称为浪漫主义的纲领，这

是因为雨果这篇讨伐伪古典主义的檄文，确曾获得广泛的响应，从而得以用一大批令人耳目一新的作品，掀起一个类似文艺复兴的运动，以显示浪漫主义文学的巨大声势。因此文学史上常把雨果发表这篇序言的1827年和随后因雨果的浪漫主义戏剧《欧那尼》上演成功而达到浪漫主义发展高潮的1830年，作为古典主义同浪漫主义在时间上的分界。但是，如若探究浪漫主义的根源，却可以追溯到十九世纪初。因为法国作家夏多布里昂的中短篇小说《阿达拉》(1801年)和《勒内》(1805年)，已经包含了日后浪漫主义文学将要加以发展和夸张的一切优缺点的萌芽(特别是勒内这个悲观厌世的"世纪病"的典型人物的出现)，所以有些人常把整个十九世纪视作浪漫主义的纪元，有时甚至还把它的结束时间延伸到大约1910年间。由此可见，文学艺术上不同时期的过渡，时常存在着两种因素相互渗透和交错的情况。拿音乐来说，浪漫乐派作曲家并不曾提出过什么纲领，也很少结成志同道合的集团；但是，音乐中的古典主义和浪漫主义，也有既相反对又相连贯的情况。例如，在巴罗克音乐鼎盛时期，斯塔米茨严谨工整的创作已经具有古典主义的雏型；又如，贝多芬是集古典主义之大成的作曲家，但他同时又开了浪漫主义的先河，他的作品当时的人们认为是浪漫主义的，贝多芬实际上对所有浪漫主义早期作曲家都有影响。扩大来说，音乐进化的整个历程，有时也可以视作从古典到浪漫的循环，这样一来，浪漫主义就不是、或者说不仅仅是属于十九世纪的了。所以，要划定音乐的浪漫主义时期就相当麻烦；如果我们把贝多芬逝世的1827年作为音乐的浪漫主义的起点，这同文学上的分期倒相符合，但是基于上述种种理由，这毕竟过于粗略，其中带有很多假定的因素。

其次，高尔基在他的《俄国文学史》中第一次把浪漫主义划分为积极的和消极的两种，因此，如今在谈论浪漫主义及其作家和作品时，大都根据作者的政治立场、即对待革命的态度，区分为积极的(又称进步的或资产阶级的)浪漫主义和消极的(又称反动的或贵族的)浪漫主义两个不同的阶级流派。浪漫主义内部的两种倾向的相互联系，本来就是一个十分复杂的问题，即使是积极的浪漫主义作家多半

也还有消极的一面，这是当时西方各国阶级力量的对比所决定的。因此，原则上可以区分，但又不能绝对化。举个例说，在文学领域固然可以举出这两种浪漫主义流派各自最早的代表人物——一个是斯达尔夫人(Mme de staël, 1766—1817)，另一个是夏多布里昂；但是在音乐领域就很难找到这样绝然的人物——在浪漫乐派作曲家中，瓦格纳是够复杂的了，可又无法把他归入浪漫主义右翼。这又是一个难题所在。

还有，浪漫主义是某一特定时期的一种风格，还是一种创作方法，这也时常有所争议。比如说，十八世纪和十九世纪的作曲家所使用的音响材料(基本的和声体系)和体裁与形式(奏鸣曲、交响曲与弦乐四重奏等)，基本上是同一的；同以往不一样，巴罗克音乐曾用通奏低音技巧以替代十六世纪古老的复调，古典时期又用主调音乐以替代巴罗克的赋格曲，但浪漫主义却没有类此的替换物，它只是在不同程度上对过去传统的个别形式加以发展和革新而已。因此，有人就认为浪漫主义并没有创造全新的风格，它只是古典风格的一种合乎逻辑的发展。

诚然，我们在探讨浪漫主义这一论题时，曾遇到过这样一些麻烦，但与此同时，我们也可以看到：浪漫主义本身所固有的一些特点却又显而易见。

关于浪漫主义，历来聚讼纷纭，莫衷一是，但有一点倒是意见一致的，那就是浪漫主义感情的激流冲垮了古典主义的理性王国，现在是感情统御一切。如果把古典时期的理性比作冰层，而古典主义作品中情绪的激流只能在这冰层下边翻滚，那么，浪漫主义却已经是从热情的火山爆发出的熊熊烈火了。这种情绪的烈火，不管是爱是恨，是英雄性或是诗意的痛苦，它的反映带有很强烈的戏剧冲突，事实上浪漫乐派作曲家在很多场合中总是力图使自己的作品成为戏剧性事件的。

浪漫主义形成于法国大革命后复辟与反复辟长期较量这一动荡变乱的紧张岁月之中，必然地反映这一特定时期的曲折和变化，它强调表达骚动不安的主观感情，所创造的人物个个感情热烈，桀骜不驯

——由于渴望超越现世，一心追求永恒，因此总是遭受挫折，身心衰竭，经常处于不均衡的情绪状态之中，仿佛一生都在一个小小的悲剧中度过似的，于是在受苦之中常常酗酒或者自杀。浪漫乐派作曲家笔下不乏这样的典型，例如柏辽兹《幻想》交响曲的那个艺术家和《哈罗尔德在意大利》交响曲中的哈罗尔德，柴科夫斯基的《悲怆》交响曲的主人公和《曼弗雷德》交响曲中的曼弗雷德等都是。这些人物实际上都是作曲家自己，他们所特有的激动的热情，黯然的神伤，内心的折磨以及悲惨的结局，在这类自传体作品中得到了集中的体现。

浪漫主义者志在无限，一心要除旧布新，他们是向前看的，但是由于他们主要在幻想中探讨生活，有时也会走回头路，例如他们凭依古典主义所忽视的想象的翅膀，飞向大自然和异国，但也飞回远古以及九霄云外那虚无缥缈的境界，到那里去寻觅理想和找求满足。关于生机勃勃的大自然，在古典主义时期原是同作品的主人公交溶一体的，但到浪漫主义时期，大自然同人之间也存在着深邃的矛盾，常被用以同主人公极端孤独的内心世界形成对照。不但如此，浪漫乐派作曲家感伤的心境，往往还给他们所描绘的风景画页抹上一层暗淡的色彩。因此，在浪漫乐派的作品中，我们很少能看到光辉夺目的大自然景色，个别田园画面的描写虽也美妙，却是已近黄昏，而更多的则是阴森可怖的暗夜、孤寂的海岛和经常翻腾着惊涛骇浪的海洋。至于异国和远古，尤其是浪漫主义艺术家便于遁入的虚幻境界：他们追求所谓较少受到资产阶级文化侵蚀和影响、即较多保持古风的异国情调——于是法国作曲家喜欢选取西班牙的题材，而德国作曲家则写意大利；与此同时，他们还倒退到启蒙主义者极端仇视的那个中世纪中去——于是这个迷信的黑暗世纪所特有的种种怪物全都应运而起。

由于浪漫主义精神之激烈，浪漫主义音乐的着重点也从形式及其正规发展转到个性化的旋律写作上来。浪漫乐派作曲家认为精工编织的一长串旋律线条，远比主题的严格发展来得重要，因此，他们的旋律写作往往不受传统的公式或小节线的束缚，只要求旋律象自由的呼吸那样诉述作者心里的话或表抒他们直接从独特的心境或印

象产生的激情。如果必须从一支美妙的旋律和一个合乎逻辑的结构这二者之间进行选择的话，一个浪漫乐派作曲家会毫不迟豫地选择前者，而对古典乐派高度发展过的那些曲式则自由地加以处理。因此，举例来说，浪漫乐派的奏鸣曲，就象是由若干个饶有兴味但彼此间联系比较松散的几个片断组成的，它不象古典时期的结构那样小心翼翼地注意保持均衡。然而，对抒情旋律的兴趣虽是浪漫主义音乐的一个重要特征，浪漫乐派作曲家最明显的建树，却在于和声与音响色彩。在十九世纪，和声的技巧变得越来越复杂：变化音和声、远关系转调、复杂化的和弦等，都力图把大小调体系的调性轮廓弄模糊；和声现在变成一种表现工具，而不仅仅是音乐结构的一个媒介。浪漫乐派作曲家对和声技巧的发展同对音响色彩的兴趣是相辅相成的：这一个时期的乐队规模无限扩大，一些乐器得到改善，又有一些新的乐器发明出来，各种乐器的新奇组合产生了新颖的色彩效果，又丰富了管弦乐队的调色板，从而使这种拥有迷人的音色储备和力度层次的大型管弦乐队成为一种理想的工具。浪漫乐派作曲家由于不太重视对称和均衡，有时甚至摒弃诸如快板乐章奏鸣曲形式的结构原则，因此，当他们使用大型管弦乐队以构筑要求首尾一贯的大型作品时，除了使用“主导动机”外，还借助于其他的附加性手段(例如故事的情节)去加以统一，这就产生了综合性的艺术——标题交响音乐。柏辽兹的《幻想》交响曲是这方面的一部“处女作”，随后，李斯特和后来的理查·施特劳斯创造的单乐章音诗(或称交响诗)，则是标题音乐的进一步发展。与此同时，有些浪漫乐派作曲家却认为小型作品特别可亲，更便于发挥他们的抒情才赋，也较容易捕捉那些难于捕捉的瞬间情绪，于是，钢琴小品和艺术歌曲首次在十九世纪得到推广，成为最富于特性的体裁之一，其中且有浪漫主义音乐的不少著名范作。

音乐的浪漫主义时期的另一个特点，是演奏名家的涌现，一些具有高度天赋和超凡魅力的钢琴家和小提琴家，例如李斯特和帕格尼尼等，成为文化界灿烂的明星，他们以自己创作的技艺辉煌的作品吸引了众多的听众。

浪漫主义一词源自romance，原指用罗曼语写成的中世纪英雄故

事或诗歌，但如今浪漫主义一词同它原来的含义已经相去甚远。浪漫主义在文学艺术诸领域中打开了一个崭新的世界——一个满怀热情、追求理想的世界，一个耽于幻想、勇于创造的世界。作为一种文艺思潮，浪漫主义本身虽然充满矛盾，但它依然取得重大的成果，推动文学艺术的进一步发展。音乐领域也莫不如此。

民 族 乐 派

民族乐派是浪漫乐派的一个重要分支，或者说是浪漫乐派后期的发展；早期的民族乐派作曲家，基本上都是浪漫主义者，他们的作品含有后期浪漫乐派风格和形式的许多特点。

由于浪漫主义运动热衷于异国情调和原始文化，因此，在十九世纪逐渐增长了对民间创作的兴趣。民族乐派作曲家往往根据自己的才赋，按不同的方式去运用本民族的主题和民间的音乐遗产：如直接运用本国的民间歌曲、舞曲的音乐语言（德沃夏克的《斯拉夫舞曲》和李斯特的《匈牙利狂想曲》等），歌颂本民族的英雄或传说中的人物（莫索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》和瓦格纳的乐剧《西格弗里》等），描绘本国山河美景（斯美塔那的交响诗《伏尔塔瓦河》和约翰·施特劳斯的《蓝色的多瑙河》圆舞曲等），记录本国意义特别重大的历史事件（柴科夫斯基的庄严序曲《一八一二年》等），或者为本国作家或诗人的作品编配音乐（格里格为易卜生的戏剧《彼尔·金特》所写的配乐和柴科夫斯基根据普希金的小说而写的同名歌剧《黑桃皇后》等）——民族乐派作曲家往往就是这样运用最能反映他们本国本民族的精神实质的内容而首先同他们本国人民进行精神上的交往的。

音乐的民族主义倾向主要在俄罗斯和东、北欧一些国家中迅猛发展，这是因为从十八世纪以来，资产阶级反封建的进步运动在欧洲一些主要国家（如德国、意大利和法国等）都已基本结束，而上述那些国家到十九世纪却还尚待解决。所以，十九世纪的民族乐派，不同于先前一些作曲家采用民间曲调的做法（例如，文艺复兴时期作曲家

就曾广泛运用十五世纪的一首民歌，海顿也把农民歌曲、舞曲用于他的交响曲和弦乐四重奏等)，他们的目的性非常明确，即普遍用以提高民族自觉和强化其争取民主、自由与独立的斗争。

俄罗斯从十七世纪末开始引进西方音乐后，意大利歌剧便在皇室贵族的“上流”社会流行开来，特别是在叶卡捷琳娜二世统治时期(1762—1796)，它一直被用以装饰宫廷的豪华排场。到十九世纪初，俄国依然是欧洲最落后的国家之一。1812年反抗拿破仑的卫国战争和1825年十二月党人起义，大大加强了民族意识，并促使俄罗斯民族文化向前迈进。这时，在俄国彻底觉醒的音乐界中第一个出现的作曲家是格林卡，他从民间音乐和东正教教会音乐的丰富宝藏吸取养料写出的第一部歌剧《伊凡·苏萨宁》(1836年)，反映了俄罗斯作曲家为发展民族独立文化的巨大努力和信心。此后，作为一种艺术信条，民族主义在俄罗斯音乐中结出了最为丰硕的果实。

波希米亚由于长期沦为奥匈帝国的殖民地，它也象其他被压迫民族一样，特别小心翼翼地卫护自己的风俗习惯和语言，处处反映出强烈的民族自觉。十九世纪捷克民族乐派的两位奠基者——斯美塔那和德沃夏克，都是热情的爱国者，他们致力于发扬捷克的民族音乐，以捷克民间生活为题材，歌颂本国历史、文化和山河景色，作品具有鲜明的民族色彩。

挪威民间音乐的魅力和挪威的民族音乐风格能为世所熟知，要归功于格里格，挪威民间音乐的许多手法，包括持续低音、交错节拍(例如3/4和6/8的结合)以及各种调式旋律与和声等，组成了他的基本风格特点。

芬兰的西贝柳斯，醉心于民族文学、特别是民族史诗《英雄国》(或译《卡列瓦拉》)，他从史诗选取题材谱写歌曲和交响诗，这是他的活动唯一能够同民族音乐风格相联系的一个方面；他并不引用或者模仿民间曲调。

美国只是到十九世纪末才有人尝试在自己的作品中引用民间的素材，其中最著名的要算马克道威尔(E. Mac Dowell, 1861—1908)，他采用的是美洲印第安人的旋律。

法国作曲家在十九世纪下半叶组织民族音乐协会，有意识地大力推广本国作曲家的严肃音乐作品，他们想借此表明严肃音乐这一领域并非德国人所能垄断，有趣的是法国民族乐派作曲家却未能完全摆脱李斯特始创的新形式和瓦格纳新型的和声语言与乐队织体的影响。更有趣的是普法战争虽然曾经促使人们对柏辽兹的音乐发生兴趣，但柏辽兹的影响依然是微不足道的。十九世纪最后二、三十年间大多数法国作曲家基本上属于古典气质，他们并没有继续他们的先辈在浪漫主义方面所做的努力。

综上所述，浪漫主义时期在文学与音乐领域普遍燃起的自觉的民族感情，虽然有着某些共同的特点，但在不同国家中的反应却具有不同的形式。民族乐派作曲家确信伟大的音乐艺术必须植根于本国的土壤，至于是否引用民间音乐的主题，那并不重要；一个作曲家也象其他所有的人一样，经常会受到他最接近的文化遗产以及本民族的传统、习惯和富于特性的音乐语言的影响，因此，一个作曲家如果确实运用体现在本国民族民间音乐中的音乐语汇来进行创作，而不是盲目模仿或抄袭外国的范例，即使借鉴了别国的音乐文化，依然烙有明确的民族印记。例如莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》，虽然采用意大利文剧词，也不回避意大利流行的歌剧传统，但它依然是真正的德奥作品。进一步说，一部作品所体现的特定音乐语言，倘若同欣赏者自己本国的音乐语言有较多差异时，人们往往容易感到这样的作品拥有更为鲜明的民族特点。例如，勃拉姆斯的交响曲同斯拉夫作曲家的作品，在拉丁语系国家的听众看来，显然是后者更有民族特点。尽管勃拉姆斯也是民族的。但是反过来德国的听众可能更容易觉察到德国作曲家的某些作品所具有的地区特点——勃拉姆斯的作品以北德为背景，而理查·施特劳斯有时总是带有巴伐利亚的倾向。

以本国历史为题材并采用鲜明的民族语言写成的作品，包括歌剧和交响音乐作品等，容易在本国听众中唤起爱国的强烈情绪；音乐因拥有情绪的巨大感染力，常被用以作为斗争的重要武器。第一次世界大战前，芬兰还为俄罗斯帝国所吞并，这时沙皇政权就明令禁止演奏西贝柳斯的交响诗《芬兰颂》；当捷克处于希特勒的蹂躏之下时，斯

美塔那的歌剧和交响诗同样也被禁演。

十九世纪民族主义运动本质上肯定有其进步意义，因为它曾带来大量被埋藏着或者被忽视的民族民间音乐，并以众多具有无可争辩的艺术价值的作品，创立了伟大的民族音乐文化。

印 象 派

印象主义是十九世纪末在欧洲文化活动中心巴黎萌生的一种艺术风格。印象派艺术家的活动虽然属于十九世纪的范畴，但是他们所探寻的这种新语言、新风格，却意味着同浪漫主义的一些传统形式与风格的决裂，并为二十世纪以"现代派"面目出现的各种艺术做好了准备，因此，印象派很自然地成为联结两个世纪的纽带。由于印象主义首先是在绘画中出现的，再加上法国诸姊妹艺术之间的相互联系又特别密切，因此，谈论音乐上的印象主义，首先也得从法国的印象主义绘画谈起。

印象主义这个名称是由法国画家莫奈的一幅风景画《印象：日出》得来的。那是在1874年，巴黎一些反对学院繁琐教学和向传统绘画原则挑战的青年艺术家，第一次独立举办了旨在同官方沙龙相抗衡的画展，展出近三十位画家的作品。这次画展受到了舆论的奚落，人们无礼地嘲弄这些艺术家，随随便便地从莫奈的这幅画为他们取上"印象主义者"的浑号。由于这群青年艺术家对待"印象主义"这一贬称并不怎样介意，从此这个含混不清的偶得之词便保留了下来。其实，印象派艺术家之间的关系相当复杂，他们的气质和造诣各不相同，追求的理想也各有异，因此，相继举行的八次印象派联合画展中，送展的作者常有变易，而且到1886年为止这种画展也就不再举行了。法国绘画上的印象主义虽如上述得名于1874年，但它的渊源还可以上溯到法国画家马奈在1863年在"落选作品沙龙"展出的《草地上的午餐》。法国绘画上的印象主义从它在巴黎第一次公开出现后，不久便成为一种国际性的风格，它的影响相当深远，除绘画外，还涉及到姊妹艺术如文学和音乐诸领域。

印象主义绘画不同于其他绘画之处，在于它以阳光和色彩为主角，即借助光与色的变幻来表现作者从一个飞逝的瞬间所捕捉到的印象。印象派画家的这一选择，是同当时自然科学界对光的传播与照射的物理研究成果密切相关的。

人们的视觉之所以能感知自然界中的物体，都得以光所提供的条件为其前提。阳光笼罩万物，使各种物体呈现出不同的色泽，换句话说，所有的物体都是染色的形，人们就是根据不同表面的不同色泽，即从不同染色面的分界才得以认知物体的形状的。如果光一消失，形和色也就不见了。所以印象派画家认为，在表现光的过程中，他们也就找到了绘画艺术的一切。于是，干草堆、教堂、白杨树和泰晤士河等，便在不同的时辰中一再地被描绘(同一个对象可以画出几十幅)；由于艺术家的全部注意力都集中在光线和空气对色彩的影响方面，至于画布上所描绘的受光物体便变得越来越不重要了。印象主义绘画技法的基本原理是色彩分解，即只用光谱中的七种纯色作画，象这样取消各种混合色而在画布上只并列不同纯色而让观者凭自己的视觉自行加以调合的做法，可以保持每一种纯色的新鲜和光彩，从而创造出更为强烈的发光度。印象主义运用光谱纯色的画法，后来在以修拉(G.Seurat，1859—1891)和西涅克(P.Signac，1863—1935)为代表的新印象主义(或称点彩主义、分割主义)中又有了发展。印象主义后派(Post-Impressionnisme)的三大画家——塞尚(P.Cezanne，1839—1906)、高更(P.Gauguin，1848—1903)和凡·高(V.W.van Gogh，1853—1890)，虽然有的被称为反印象主义者或象征派，而且各人也各有新的追求目标，但他们都接受印象主义的纯粹和光辉的色彩、自由的取材和运用纯色与碎笔触描绘形象的技法，同印象派还是有瓜葛的。

印象派画家的风景画，把过去被忽略的许多现实的色调变为众所共有的财富，这无疑是印象主义做出的巨大贡献。但是印象派画家不关心作品的思想性，这又是一个根本性缺陷。印象主义后派的大师高更曾经说过："印象派研究色彩仅仅是为了装饰效果，这样他们就给表现带上了枷锁，因而丧失了自由……他们是明天的官方画

家。"高更对印象派命运的预言确实应验了——这些标榜"独立"的印象派画家，有的却一直在指望着从官方沙龙获得荣誉，马奈和雷诺阿等人就都是这样。

音乐上的印象主义一词是从绘画借用过来的，印象派音乐最典型的代表人物是法国作曲家德彪西。印象派音乐同样也有它的国际性影响，除了法国的德彪西、杜卡和拉威尔外，西班牙的法雅、英国的德留斯(F.Delius,1863—1934)和司各特(C.Scott,1879—1970)、意大利的雷斯庇基(O.Respighi,1879—1936)、德国的雷格(M.Reger,1873—1916)和俄国的斯克里亚宾等，时常被不同程度地划入印象派；至于同印象主义有所接触、个别作品反映出受印象主义启发和影响的作曲家，为数就更多了。

象印象派绘画一样，印象派音乐的主角是音响和音色。为了让色彩效果得以在音乐作品中突出起作用，印象派作曲家大胆地对十九世纪后半叶浪漫主义音乐的风格和形式提出挑战：为什么一部作品必须受自然音阶所包含的那几个音的约束？为什么和弦连接必须依据从紧张到松弛、从不协和到解决的模式？为什么音乐的表达要受囚于呈示、对比(或发展)和再现的框框？对此，他们的回答是：用织体、色彩和响度以取代发展，他们还认为音乐只能暗示或者提供一种意象或心境，不必要去转述一则故事或者字面的含义。他们的具体做法，首先是在和声方面利用音的各种新的结合(九和弦、十三和弦、含附加音如添加不解决的二度音的和弦，以及各种增和弦等)和这些非常复杂的和弦的连接(一个个不协和和弦的并列)，而创造出不断闪烁的强烈色彩，就象印象派绘画的纯色并列一样。从这里可以看出，和声的进行完全是服从于音色效果的，配器方面也是这样。瓦格纳式的庞大乐队编制还是保留着，但用非常雅致的手法加以处理：铜管乐器常常加用弱音器，木管乐器则多使用其神秘动人的低音区，弦乐器的分奏也相当细密，打击乐器中的钟琴、钢片琴和三角铁，以及竖琴在色彩性处理上都发挥了很大作用。同音色效果密切相关的还有力度方面的因素——印象派作曲家为了突出音乐的恬淡、纤巧、妩媚、甚或带点伤感等情调，爱用弱奏和极弱奏，乐曲中的力度高潮大都只是

短暂的闪现。至于旋律方面，在器乐作品中往往没有大段的旋律，而是一些互不连贯的短小动机的瞬息自由飘浮，其中变化多于稳定，正如德彪西所说，旋律的连绵进行从不被任何东西打断，而且永远不回复它的本来面目。还有，一般总是避免节拍重音的节奏型，各种调式音阶、全音音阶和东方的五声音阶，以及丰富而复杂的织体，都成为印象派音乐语言的重要组成部分。印象派音乐喜欢反映微妙和难于捉摸的东西，而不喜欢堂皇、不朽的雄伟气派；喜欢暗示和隐喻，而不喜欢过分夸张、直率和毫无保留。所以，模糊的轮廓，朦胧的色彩，不易分辨的色调变化，都是印象派音乐的明显标志；它所塑造的种种幻象、印象和气氛，都同莫奈的模糊印象、塞尚的奇异梦境、雷诺阿的美妙温柔、修拉的眩眼精巧相对应。印象派音乐的精致而优美的音乐语言，同浪漫派音乐夸张的响亮音调，同样达到了很高的审美境界，同样受人抚爱。

印象派音乐是十九世纪最后一种富于特征的风格，它反映了一个新时代的变化的初步迹象，是新世纪音乐的许多重要特点和精神意境的发端。上面说过，印象派是联结两个世纪的纽带，指的也就是这一点。